TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang IX Heft 3

Leo Spitzer	*Wiederum Mörikes Gedicht «Auf eine Lampe»*
Gerda Zeltner	*Zu einem Thema von Marcel Jouhandeau*
Mario Luzi	*Tra «Igitur» e «Il Coup de Dés»*
Gerda Zeltner	*Der Fall Henri Michaux*
Erich Brock	*Melitta Gerhard, Schiller*
Fredi Chiappelli	*G. Devoto, Studi di Stilistica*
	Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang IX Heft 3

Seite	133	*Wiederum Mörikes Gedicht «Auf eine Lampe»*	Leo Spitzer
„	148	*Zu einem Thema von Marcel Jouhandeau*	Gerda Zeltner
„	154	Tra «Igitur» e «Il Coup de Dés»	Mario Luzi
„	170	*Der «Fall» Henri Michaux*	Gerda Zeltner
„	175	*Melitta Gerhard, Schiller*	Erich Brock
„	178	*G. Devoto, Studi di Stilistica*	Fredi Chiappelli
„	183	*Glossen*	

Verzeichnis der Mitarbeiter: Erich Brock, Zürich; Joseph Brosy, St. Gallen; Fredy Chiappelli, Lausanne; Mario Luzi, Florenz; Leo Spitzer, Baltimore, USA; Gerda Zeltner, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

WIEDERUM MÖRIKES GEDICHT «AUF EINE LAMPE»

Von Leo Spitzer

Wenn ich das Zwiegespräch zwischen Staiger und Heidegger über das Mörike-Gedicht um eine dritte Stimme vermehren darf, möchte ich auf einen Gesichtspunkt hinweisen, der weder von dem Literaturkritiker noch von dem Philosophen erwähnt worden ist: die sinnliche Gestalt des Kunstgebildes der Lampe und deren Symbolwert für das Gedicht. Vielleicht wird so neues Licht auf die umstrittene letzte Zeile (deren sprachliche Fügung vielleicht noch genauerer philologischer Analyse bedarf) und den letzten Sinn des Gedichts fallen.

Die schöne Lampe, die, an leichten Ketten zierlich aufgehangen, von der Decke des Lustgemachs herabhängt, besteht aus einer weissen Marmorschale, in die der Ringelreihn der Kinder (als Bas-Relief) eingeprägt ist, während der Rand von einem (offenbar sich über die Fläche erhebenden) Efeukranz aus goldengrünem Erz geziert ist. Dieser Farben- und Formengegensatz ist offenbar in V. 7–8 beschrieben, ja metrisch nachgestaltet im rhythmischen Gegensatz zwischen den hüpfenden Rhythmen des ersten Halbverses und dem schweren Fall des aus dem zweiten Halbvers und dem ganzen zweiten Vers bestehenden Langsatzes:

> Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
> des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –

Das Lachen ist das der Kinderschar, die auf dem Marmor erscheint, der sanfte Geist des Ernstes wird von dem goldgrünen Erzrahmen, der den Efeu darstellt, vertreten. (Heidegger's Paraphrase setzt «Reiz» und «Ernst» in Gegensatz und spricht von einer «entzückenden» und «entrückenden» Funktion des Kunstwerks – für den Philologen ist der Gegensatz «lachend» und «ernst», verteilt auf den Ringelreihn und den Efeukranz: «Wie reizend *alles!*» bezieht sich auf das Ganze ebenso wie «die *ganze* Form», wobei «reizend» nur leise an «reizen» anspielt und, gleich frz. *charmant* oder *ravissant,* einfach einen bestimmten, temperierten Grad des Künstlerisch-Schönen anzeigt). Dieser ‚umflechtende' Rahmen ist kreisför-

mig angeordnet um das Sittenbild, dessen Reigen ebenfalls Kreisform hat. Rahmen und Umrahmtes in ihrem Zusammen zeigen ferner eine Mischung von Fröhlichkeit und Ernst, die Ausgelassenheit der Darstellung ist herabgestimmt durch den sanften Ernst des Rahmens, anderseits kann der Ernst nicht zu schwer lasten in Anbetracht des fröhlichen Inhalts der Reliefdarstellung (ich sehe im «goldengrün» nicht mit Heidegger das «glühend-wachstümliche Dionysische», das ihm seine klassische Bildung zugeraunt hat, sondern im Einklang mit dem Text eine *sanfte* Tönung: das satte Grün der Natur stilisiert ins metallische Gold der Kunst). Man beachte auch noch für die folgenden Erörterungen, dass das Kunstwerk selbst als «lachend» bezeichnet wird (nicht bloss die dargestellten Kinder lachen), ein Lachen, das eben durch den Ernst der Umrahmung temperiert wird.

Und *dieses* aus entgegengesetzten Stimmungen stammende Wohltemperierte, *dies* Kreishaft-in-sich-Geschlossene, *dies* Gemässigt-«Reizende» der «ganzen Form» (jawohl, μορφή !) ist nun definiert in V. 9, nach dem Gedankenstrich in V. 8, als «ein Kunstgebild der echten Art». Mit anderen Worten: das echte Kunstwerk ist nach Mörike immer in sich geschlossen, lachend-ernst, wohltemperiert. Die schöne Lampe mit ihrer doppelten Kreisform und ihren gebändigten Stimmungsgegensätzen hat dem Dichter zu einer Definition des Kunst-schönen verholfen (*seines* eigenen, Mörike'schen Kunstwillens, dem das Exzessive, das Eckige, das Nur-Tragische oder das Nur-Korybantische nicht liegt, wohl aber das Runde und Ausgeglichene). Das Dinggedicht über die schöne Lampe arbeitet sich zum Wesen der Kunst, wie es Mörike erscheint, an einem «Symbolding» durch: es ist kein Traktat über das Schöne, sondern Darstellung eines lyrischen Erlebnisses des Schönen an der Lampe, und wir machen die Wendung von der Beschreibung zur poetisch erlebten Definition mit.

Nun ist aber noch eine andere Beziehung aufzunehmen, die Anfang und Ende des Gedichts zusammenführt: Heidegger hat richtig gefühlt, dass das Gedicht mit den letzten Worten zurück in die ersten schwingt — er hat aber nicht den nötigen Schluss gezogen, dass das zehnzeilige (auf eine ‚Rundzahl' aufgebaute) Gedicht selbst kreisförmig gebaut ist (wie die Marmor-

schale des zentralen Symbols) — eine ‚Verdichtung' des in sich selbst zurückkehrenden Kreises, als das Möriken das Kunstwerk erscheint. Was so im Anfang und Ende des «Figurengedichts» (in dessen kreisförmigem Rahmen) behandelt wird, ist das Problem des Kunstwerks in seiner zeitlichen und räumlichen Umwelt. Zeitlich: «*noch* unverrückt» in dem «*nun* fast vergessnen Lustgemach» [1], woran das «Wer achtet sein?» des Endes anknüpft (Nichtbeachten = Vergessen). Der Anlass zur Abfassung des Gedichtes ist doch offenbar der Anblick der schönen Lampe in dem vergessenen, vielleicht antiken Raum gewesen, in einem Augenblick, bevor eine radikale Änderung (Abtransport in ein Museum?) eintrat — im Zeitpunkt der anscheinenden Wirkungslosigkeit des Kunstwerks. Räumlich: «aufgehangen *hier*» in dem Lustgemach, dessen Decke die Hängelampe «schmückt» — diese potentielle Wirkung auf die Umwelt ist gegen Ende aufgenommen in dem «Wie reizend alles!», das in seiner vorwiegend adjektivischen Funktion (siehe oben) einen kleinen Rest von partizipialer, also verbaler Kraft bewahrt hat. Das Kunstgebild ist «reizend» (d. h. kann potentiell ‚reizen'), aber «wer achtet sein?». «Wer achtet sein?» schliesst in sich die zeitliche und die räumliche Isolierung des Kunstwerks von der Umwelt ein und schliesst die Betrachtung der äusseren Wirkung (negativ) ab.

Der letzte markige Vers ist dann ganz dem inneren Sein des Kunstwerks gewidmet, dessen Unabhängigkeit von Zeit und Raum der Umwelt, wobei gewisse Ansätze zu der Aussage über das Wesen des Kunstwerks schon vorhergingen: «selig» ist vorbereitet durch das oben erwähnte «lachend»: in dem Relief der Lampe frohlocken die spielenden Kinder — das Lachen des (personifizierten) *Kunstwerks* war zuerst inhaltlich motiviert worden (durch das Lachen der dargestellten Kinder), aber nun stellt sich die Seligkeit in sich selbst als Wesen des Kunstwerks heraus. Und die wiederholte Betonung (‚Efeukranz', ‚Ringelreihn') der in sich geschlossenen Kreisform ist das Vorspiel zu dem ‚*in sich* selig', ja es ist diese sinnlich geschaute Form [2], die den Dichter dazu führte, das Wesen des Kunstwerks in etwas zu sehen, was in paralleler, doch abstrakterer Weise (in dem von Heidegger angeführten Satze) [3] Hegel ausdrückt als «die heitere Ruhe und Seligkeit, dieses Sichselbstgenügen in

der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung». Was unseren Mörike-Vers (eben so wie den in Anmerkung 2 zitierten Vers aus *Corinna)* von den Hegel-Worten radikal absondert, ist die organische Verbundenheit der kunstphilosophischen Einsicht mit der Anschauung der sinnlichen Form (des in sich geschlossenen Kreises), die der Dichter wahrgenommen und mit Symbolgehalt gefüllt hat. Das Was der Aussage mag Dichter und Philosophen gemein sein, nicht aber das Wie und Wieso.

Und nun zur Streitfrage, die den Ausgangspunkt der Diskussion zwischen Staiger und Heidegger bildet: der Auffassung des Zeitworts «scheint» als ‚videtur' oder ‚lucet', und dann dementsprechend der Beurteilung der Grundstimmung des Gedichts als eines melancholischen Rückblicks auf ein Sein des Kunstwerks, von dem der Dichter Mörike und seine Zeit unwiederbringlich getrennt wären (Staiger: das Kunstwerk ‚scheint' selig, der Dichter «traut sich», im Gegensatz zu Goethes «Die Schöne bleibt sich selber selig», «nicht mehr ganz zu, zu wissen, wie es der Schöne zumute ist») oder als einer wehmütigen Betrachtung der wesensmässigen Fremdheit des Kunstwerks und seines Publikums (Heidegger: das Kunstwerk ‚leuchtet' in sich, «die rechte Art eines Kunstgebildes, die Schönheit des Schönen, waltet nicht von Gnaden der Menschen»). Ich stelle mich hier mehr zu Heidegger als zu Staiger, wenngleich mir des ersteren zu starke Herausarbeitung der etymologischen Bedeutung von ‚scheint' als 'lucet' = ‚leuchtet', auf die Lampe bezogen, verfehlt erscheint. Um diesen letzteren Punkt, in dem ich gegen Heidegger stehe, zuerst zu erörtern: mir scheint die bei Heidegger wohlbekannte mittelalterliche (augustinisch-isidorianische) *adnominatio,* jene Art des etymologisch-metaphysischen Wortspieles und der wiederholten Wortanklänge, die durch Rabelais' Parodie *(moine moinant de moinerie . . .)* endgültig aus dem modernen Tempel des Geschmacks vertrieben wurde [4], wenig zur Klärung der Dichterstelle beizutragen:

> «Was . . . als ein Schönes west, was kann es anderes als schmückend – lichtend eine Welt in ihrem Wesen (verbal) erscheinen lassen? Dies vermag das Schöne nur insofern es in ihm selbst leuchtend lichtet, d. h.: scheint.» (Vorher

wurde schon zu *ist, wesen* und *Wesen* ein anderes Glied der Wortfamilie: *Anwesen* hinzugesellt).

> «... das Wesen des Kunstwerkes, die Schönheit der schönen Lampe, leuchtet in der Weise des lichtenden Scheinens. Die schon erloschene Lampe leuchtet noch, indem sie als schöne Lampe lichtet: sich zeigend (scheinend) ihre Welt (das Lustgemach) zum Scheinen bringt»
>
> «Das Gedicht zündet zwar nicht die Lampe an, aber es entzündet die schöne Lampe».

All solcher preziöser Wortprunk kann nicht um die einfach-nüchterne sachliche Feststellung herum, dass von einem Leuchten der Lampe in unserem Gedicht sonst keine Rede ist: der Kunstgegenstand ‚schmückt' nur die Decke, an die er mit zierlichen Schnüren gehängt ist, er ist in seiner äusseren künstlerischen Form (der Rundung) dargestellt — fast ist es als ob die Lampe als Symbolding vorzüglich wegen ihrer runden Form gewählt worden wäre; von ihrer Funktion als Leuchtquelle hören wir nichts, obgleich es doch dem Dichter ein Leichtes gewesen wäre, sich an die Helligkeit zu erinnern, die sie einst in dem Gemach verbreitet haben muss[5]. Man könnte diese Auffassung vielleicht auch durch Harry Mayncs Anmerkung zu unserem Gedicht: «Ein Gretchen gewidmetes Blatt zeigt Mörikes Bleistiftzeichnung einer antiken Lampe» von aussen stützen: wenn dem Dichter eine *antike* Lampe vorschwebte, wird er wohl eher an ihre plastische künstlerische Form als an ihre Leuchtfunktion gedacht haben. Die ganze Licht-Metaphysik ist von Heidegger hereingebracht, um das Verbum «scheinen» durch einen Bezug auf «Lampe» zu erklären.

Ein Blick in das Deutsche Wörterbuch *(scheinen* II 2, e) belehrt uns über «scheinen»: danach zweigt von der Bedeutung «glänzen» die folgende ab (die übrigens auch in englisch *to shine* vertreten ist): «überhaupt: schön, prächtig sein, schwäb. *scheinen* schön sein, *der mensch, das kleid scheint* Schmid ...[6] so namentlich im particip: *die welt aber pfleget jrer gestalt in seiden, golt, und scheinend essen.* Luther ...», worauf dann unter II, 3 die nächste Entwicklung folgt: ‚zum

Vorschein kommen, sichtbar werden, sich zeigen' = ‚erscheinen'), vermittelt durch Beispiele wie (mhd.) *der uuinter ist hina ... dîe bluômen schînent in alle demo lante.*

Jeder Philologe wird, wie ich glaube, der Erwägung zustimmen, dass, wenn im Schwäbischen *scheinen* als ‚schön, prächtig sein' geläufig ist und ein anderer schwäbischer Sprachgebrauch in dem Ausdruck ‚in ihm' (statt ‚in sich') desselben Verses vorliegt (Staiger), unser Vers gedeutet werden muss: ‚Das Schöne *prangt* selig in sich selbst' (ich wähle das mit ‚prächtig' etymologisch verwandte Verb) — wäre Mörike Heidegger gewesen, er hätte sich nicht mit der Allitteration «schön — scheint» begnügt, sondern den Gedanken in altfränkischer adnominatio ausgedrückt: [7] ‚Was aber schön ist, selig *schönt* es in ihm selbst' (oder vielleicht: «was schönend schönt, selig-seligend selbstet es in sich selbst»?). Das ‚Prangen' nimmt im letzten Augenblick noch den Gedanken der Wirkung des Schönen nach aussen auf, der vorher durch ‚schmückest' anklang — aber diesmal um jene äussere Wirkung durch das Leben des Kunstwerks in sich selbst zu ersetzen. Ich kann natürlich nicht leugnen, dass in diesem schwäbischen ‚scheint' das Leuchten als etymologische Grundvorstellung noch mitschwingen mag (ein Freiburger Gewährsmann, der mir die Wendung *das Bild scheint* nachweist, meint, man könnte sie nicht von einem im Dunkel hängenden Bild gebrauchen) und dass folglich diese Begleitvorstellung des ‚Prangens' tatsächlich in Beziehung zu ‚Lampe' gebracht ist, ein inneres Leuchten der Lampe nahelegend — der Lampe, die nie mehr entzündet werden wird, die aber ein inneres Licht in sich enthält, in sich leuchtet [8]. Aber die Hauptvorstellung bei ‚scheint' ist doch die des ‚Schönseins'.

Nun muss es auch klar geworden sein, dass ich jede melancholische Stimmung der Ausgeschlossenheit des Künstlers Mörike vom Sinn und Sein des Kunstwerks, die Staiger auf die Auffassung von ‚scheint' als ‚videtur' (und auf die Kenntnis anderer Gedichte Mörikes) gebaut hat, ablehne. In Wirklichkeit sagt der Endvers dieses bestimmten Mörike-Gedichts nichts anderes aus als Goethes Wort ‚Die Schöne bleibt sich selber selig' (und dies Goethe-Wort hat wahrscheinlich Mörike vorgeschwebt) [9]. Er proklamiert in völlig sachlich-ruhiger Weise die alte Wahrheit von der Autarkie des Kunstwerks,

das kein Publikum braucht, nur wird diese Wahrheit *lyrisch* vor uns Lesern erarbeitet durch die Betrachtung eines einzelnen, von Menschen vergessenen, aber in sich seligen, kreisförmig geschlossenen und wohltemperierten Kunstgebildes. Für mich ist denn die Melancholie der Feststellung der modernen Fremdheit um das Kunstwerk herum *überwunden* in der idyllischen Gelassenheit des letzten Verses.

Und noch eines: die Maxime, die in dem Endvers enthalten ist, wie objektiv sie auch in ihrer Tendenz ist und wie sehr sie auch in die antikische Form hineinpasst, wird in einem persönlich-erlebten, temperamentvollen Vers geboten, der uns unvergesslich und teuer geworden ist. Dessen Lehrgehalt liesse sich ja durch die prosaischen Worte umschreiben: ‚jeder schöne Gegenstand ist in seiner Schönheit selbstgenügsam' (ich beseitige absichtlich das archaisch-hoheitsvolle ‚die Schöne' in dem Goethe-Vers sowie dessen geheimnisvolle Dativkonstruktion ‚sich selber selig' und entlehne das Prädikat der Hegelschen Definition). Aber bei Mörike finden wir einen zwar in das klassische Metrum des jambischen Trimeters mit Zäsur nach der fünften Silbe eingepassten, aber im wesentlichen *gesprochenen, umgangssprachlichen* Satz, der sich wie von selbst aus dem vorhergehenden Gespräch entwickelt. Zuerst hatte nämlich der Dichter die Lampe angesprochen, dann hatte ihm der Anblick eine spontane Ausrufung entlockt (‚wie reizend alles!') [10], schliesslich bleibt er in seiner Meditation mit sich selbst allein: er unterredet sich mit sich selbst: ‚Wer achtet sein?' (des Kunstgebildes, das nun ausschliesslich *be*-sprochen wird und in seiner Menschenferne in seine eigene Sphäre abrückt — das Satzstückchen ist ein Symbol der Verlassenheit, an den äussersten Rand des Verses gerückt) und gibt sich selbst eine — gesprochene — objektive Antwort [10a], unfeierlich, untragisch, gemässigt (wie seine ganze Kunstauffassung). Die zwei bodenständigen schwäbischen Sprechweisen im Endvers passen zu dessen gesprochenem unlehrhaftem Charakter [10b] — und nicht minder die Ausdrucksweise ‚Was aber schön ist . . .' Kein Zweifel, dass Heideggers etymologisch-metaphysische Ausdeutung danebentrifft:

> «Das *ist* nennt das ‚in-sich-schön-sein' zum Unterschied gegen das ‚bloss als schön vorgestellt-werden' durch ein

> Achten auf das Schöne. Das *ist* hat hier die Bedeutung von ‚west': was in der Weise des Schönen west.»

Staiger hat schon auf die durch diese Deutung herbeigeführte rhythmische Unstimmigkeit (ein angeblich so bedeutungsgeladenes *ist* befände sich in der Senkung!) aufmerksam gemacht. Aber überhaupt handelt es sich hier ja nicht um die Bedeutung des *ist,* sondern um die des ganzen Sätzchens ‚was schön ist', das jeder Deutsche als eine umgangssprachliche Umschreibung von mehr literarischen Wendungen wie ‚alles Schöne' (= spanisch *lo hermoso)* oder ‚jeder schöne 'Gegenstand (= Keats' *a thing of beauty* [*is a joy for ever*]) fassen wird. Der verallgemeinernde Relativsatz mit ‚was' klingt einfach spontan volkstümlicher als das abstraktere ‚alles Schöne' und poetisch-einfacher als ‚jeder schöne Gegenstand'. In *ist* «west» gar nichts, es *ist* eine Kopula, die keine andere Funktion hat als eine nominale Fügung in einen Satz zu verwandeln. Man vergleiche etwa die gesprochene Wirkung einer Alltagswendung «was gut an der Sache ist, ist, dass . . .» gegenüber «das Gute an der Sache ist, dass . . .» — wird man die erstere Wendung heideggerisch erklären als «was in der Sache in der Weise des Guten *west*»? Warum wählt nun die Volkssprache den Nebensatz statt der einfach nominalen Fügung? Schiepek, Der Satzbau der Egerländer Mundart, S. 267, gibt darauf Antwort:

> Zwar gelangt auch die Mundart leicht zur gegenständlichen Vorstellung der Eigenschaft *(gut — Güte . . .),* allein die verschiedensten Dinge, an denen die Eigenschaft hervortritt, zu einer umfassenden nach ihr benannten Gattung zusammenzuschliessen *(das Gute),* ist dem Volke im allgemeinen nicht geläufig: es bleibt seiner Neigung zu begrenzterer Vorstellung gemäss auch hier lieber bei der Bezeichnung eines unbestimmten Vertreters stehen (. . . *wos Grauss* oder *Gräisses* etwas Grosses, Grösseres) oder es hilft sich, wo es gilt, die umfassende Allgemeinheit zu betonen, mit Umschreibungen *(als wos grauss, gräisser is).*

Mörikes «was schön ist» gehört eng zu dem «alles was gross ist» des Egerländischen («was Grosses» hätte nicht generell ge-

nug gewirkt). Was ist aber die spezifische Stilvaleur der Wendung in unserer Stelle? In dem «was» liegt etwas Limitativ-Generalisierendes (= *alles* was *genau* dem Begriff «schön» entspricht), das ganz klar in einer volkstümlichen Redewendung wie «was ein Mann ist, tut so was nicht» herauskommt (statt «ein Mánn [mit emphatischer Betonung, die hier die Limitation und Generalisierung übernimmt: ‚ein richtiger Mann'] tut so was nicht»). Wir können also «was aber schön ist» als ein emphatisch gesprochenes «aber das *Schöne*» (mit limitativ-generalisierender Betonung) fassen, das im Augenblick, vor unseren Augen gleichsam, abgegrenzt wird [11] und das vorhergehende «ein echtes Kunstgebild» sinngemäss fortführt. Das Thema des Satzes ist damit in dynamischer Weise (mit «schön» in der Hebung) herausgestellt — die Satzaussage wird in Dynamik nicht hinter dem Subjekt zurückbleiben.

Vor allem fällt der Neuanhub des Hauptsatzes auf «was aber schön ist, / selig ist *es* . . .», vergleichbar dem Schillerschen «Und die Treue, *sie* ist doch kein leerer Wahn.» Nachdem das Thema der Aussage gestellt ist, sammelt der Sprecher gleichsam neue (Atem-)Kraft, um sie zu Ende zu führen. Durch diese Zweitaktigkeit und dies Atemholen ist der Strom der Rede verlangsamt und die Einprägsamkeit des Satzes erhöht. Anderseits ist der *gesprochene* Charakter der Rede verstärkt. Eine gute Zürcher Arbeit (Müller-Hauser, *La mise en relief d'une idée en français,* 1943) zeigt, wie Annette Kolb's und Bertha Zuckerkandl's deutsche Übersetzung von Giraudoux' Drama von Troja die feierlichen französischen Worte der Kassandra: «Eux tous voient, et ils voient le mensonge» wiedergibt: «Die andern alle, *sie* sehen, und *es ist* die Lüge, die sie sehen» — kein Zweifel, dass diese Übersetzung die Feierlichkeit mindert, aber den persönlichen Ton des Sprechens steigert. Vergleichen wir nun nochmals das (aus seinem Zusammenhang isolierte) Goethesche «Die Schöne bleibt sich selber selig» mit dem Mörike-Vers, so erscheint uns das erstere als eine für immer fertige Marmorinschrift, der zweite als eine sich vor unseren Augen allmählich verfertigende Rede (in Kleistschem Sinne). Und nun das folgende «*sélig* scheint es in ihm *sélbst*» — mit seinen zwei starken Akzenten, mit der temperamentvollen Voranstellung des Adverbs, die die Inversion ‚scheint es' nötig

macht, wodurch die zu Anfang und Ende des Hauptsatzes stehenden zwei Haupt-Wörter ‚selig' und ‚selbst' mit merklichem Nachdruck und Stimmstärke gesprochen werden müssen und zusammen mit ‚schön' des vorhergehenden Nebensatzes eine auch sinnhaft bedeutsame Trias bilden.

Nun muss aber auch noch der klanglichen Gestaltung dieses Endverses gedacht werden. Wir haben eine doppelte Alliterationsbindung vor uns:

s c h ö n — s c h e i n t

s e l i g — s e l b s t

Die sinnlich-aufregenden Zischlaute des ersten Paares (wobei die Wahl des Verbums «scheint» nunmehr auch durch die Allitteration an «schön» gerechtfertigt ist) beruhigen sich zu den sanften Säusellauten des zweiten [12] (Friede triumphiert über Aufregung, wie in der Kunstauffassung Mörikes): von den beiden Ausdrücken, die der Renaissance-Theoretiker der Allitteration (und der Erfinder dieses Terminus technicus), Pontano, gebraucht, um deren Wirkung zu beschreiben: *titillare* und *mulcere,* passt der erstere auf jenes erste, der zweite auf das zweite Paar. Und die beiden Paare sind in sich verschlungen (schön — selig — scheint — selbst) — sinnliche Nachbildung des In-sich-Verschlungenen des Kunstwerks.

Kunstvolle Prägung eines allgemeingültigen, volltönenden Merkverses in antikischem Metrum auf Grund eines einmaliggesprochenen umgangssprachlichen Satzrhythmus konnte nicht schöner gelingen. Künstlerische Erregung ist hier gebändigt — in einer Art natürlich-majestätischer Idyllik [13].

*

ANMERKUNGEN

[1] Ist dies Wort, das im Grimmschen Wörterbuch nur einmal (17. Jh.) belegt ist und zusammen mit *Lusthaus — garten — ort* auf frz. *maison, lieu de plaisance* (17. Jh.) hinweist, als ein Archaismus gemeint? Etwa Wiedergabe eines lat. *locus amoenus?*

[2] Man beachte wie sehr diesem alles Eckige abrundenden Dichter, der stets in seiner «Enge reingezognem Kreis» blieb (Maync I, 11), die Kreis-

form ein Symbol der Geborgenheit in Ausgeglichenheit sein musste: man vergleiche etwa in dem Gedicht *Die schöne Buche* die zahlreichen Anspielungen auf diese schützende Form:

Rings, so weit sein Gezweig' der stattliche Baum ausbreitet,
Grünet der Rasen, das Aug' still zu erquicken, *umher;*
Gleich nach allen Seiten *umzirkt* er den Stamm in der Mitte;
Kunstlos schuf die Natur selber *dies liebliche Rund.*
Zartes Gebüsch *umkränzet* er erst...
Jetzo, gelehnt an den Stamm...
...liess ich *rundum* die Augen ergehn,
Wo den beschatteten *Kreis* die feurig strahlende Sonne,
Fast gleich messend *umher säumte mit blendendem Rand...*
Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen *Zauber-Gürtel,* O Einsamkeit, fühlt' ich und dachte nur dich!

Und ebenso erscheint in *Corinna* die schöne Tänzerin im «geschwisterlichen *Reigen*», lächelnd, als ein in sich seliges Bild des Masses:

O wessen ganzes Sein und Leben doch
Sich so bewegte durch des Jahres *Kreis*
In holdem Gleichmass jeglichen Moment,
Sich selber so zu seliger Genüge...

Nicht nur der (von Mayne) angeführte vorletzte Vers erinnert an unser *Auf eine Lampe,* sondern das ganze Motiv des sich selbst genügenden Tanzes durch das (Jahres-)Rund.

[3] Es sei hier dankbar vermerkt, wie mit ausgezeichnetem philosophischem Taktgefühl Heidegger die philosophische Atmosphäre, in der unser Gedicht zu Hause ist, erkannt hat — auch wenn ihm Staiger nachweisen kann, dass von einer direkten Beeinflussung durch Hegel keine Rede ist.

[4] Der Grundsatz *nomina consequentia rerum* war, wie mir scheint, solange erlaubt, als man glaubte, dass die Gottheit arkanen Tiefsinn in den Worten der menschlichen Sprache niedergelegt und vor dem Menschenauge verborgen hatte. Aber wie will man in unserer heutigen ‚gottlosen' Philosophie aus Sprachbezügen Dingbezüge erschliessen oder belegen? Wenn die Sprache unser einziges ‚Haus' ist, so haben wir Menschen allzuviel Anthropomorphes hineingelegt... Viele philosophische Leser Heideggers haben sich immer wieder über die «Etymologie als Denkform» (und speziell über die Verwendung *deutscher* Etymologie zur Erschliessung oder Belegung *universaler* Sachverhalte) verwundert. Für den Philologen ist es erheiternd, das übliche philosophische Wortspielgeflecht über philologisch Zweifelhaftes gebreitet zu sehen...

[5] In solchen Fällen zeigt sich die spezifische Disziplin des Philologen: im Ausschliessen des vom Text nicht Ausgedrückten, im Einschliessen des bei den vom Dichter gewählten Worten Mitschwingenden (was nichts mit dem von Heidegger postulierten Erspüren des «Ungehörten» in der Dichtung zu tun hat). Nur lange Schulung und jenes *je ne sais quoi,* das man füglich «philologischen Takt» nennen muss, verbürgt annähernde Richtigkeit solcher Entscheidungen und Unterscheidungen. Der deutsche Philologe hat hier viel von dem englischen Kulturmilieu zu lernen, in dem ‚verstehen' als demütiges ‚unter etwas stehen, um es zu erkennen'

(to understand) gefasst wird, in dem das *understatement* als Tugend gilt und eine ausgesprochene Abneigung gegen *overinterpretation* herrscht.

[6] Es handelt sich um das 1831 erschienene schwäbische Wörterbuch von Joh. Christoph von Schmid, das diese Wendungen als in Stuttgart und Umgebung gebräuchlich verzeichnet. Vgl. auch bei Fischer, Schwäb. Wb.: *Du scheinst* ‚bist schön gekleidet'.

[7] Schreibt nicht Logau (cf. Dtsch. Wb., unter *schönen)* in diesem Stil?
fürstin, euer reines schön hat ein fieber jetzt verhöhnet:
aber schönes ruhet nur, dasz es nachmals *schöner schönet.*

[8] In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, ob das Epitheton «goldengrün», dem Erz am Rande der Marmorschale beigegeben, nicht das innere Scheinen vorbereitet (es würde dann eine ähnliche Funktion besitzen wie das «lachend» gegenüber «selig»). Nach dem Deutschen Wörterbuch wäre «goldengrün» (unter 2) an unserer Stelle als «zweifarbig, golden und grün» aufzufassen. Ich kann mich aber dieser Auffassung nicht anschliessen: warum sollte das Farbadjektiv nicht wie in den Belegen unter 1 gemeint sein: «der goldene ton wird hervorgerufen durch metallisch-spiegelnden glanz; so gern vorm tierkleid» (mit einem Beispiel aus Mörike: «die goldengrüne, lüsterne Schlange») — warum sollte Mörike, ausserhalb des Tierkleids, nicht auch von dem metallischen Glanz eines in Erz nachgebildeten Epheugrüns «goldengrün» aussagen? Allerdings gebraucht Mörike gelegentlich auch «goldengrün» wie andere Romantiker und Spätromantiker von Naturdingen, bei denen, wie das D. Wb. unter 2) sagt, «der goldene ton ... durch den schimmer durchscheinenden oder auffallenden gelben lichtes hervorgerufen [wird]»: vgl. parallel Jean Pauls «im goldgrünen Abend», in den Jugendbriefen (Ausg. R. Krauss I, 102) die Erwähnung einer «morgendlichen, golden-grünen Gartenlaube». Aber warum soll Bedeutung 1) und Bedeutung 2) des Eigenschaftswortes sich nicht bei demselben Dichter finden können?

Hinzuweisen wäre auch noch auf das Gedicht *Im Frühling*, wo zu «der Sonne goldner Kuss», der «tief bis ins Geblüt hinein» dringt, am Ende als Gegensatz tritt:

Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In *golden//grüner* Zweige Dämmerung?

Auch hier ist «golden-grün» das weniger unmittelbar Erlebte, formend Umrahmende, dunkel Pflanzliche.

[9] Wozu natürlich bemerkt werden muss, dass Mörike die Wertung geändert hat: denn in «Faust» II, V. 7403 ist ja, im Einklang mit Lessingscher und Schillerscher Lehre sowie La Fontaine's Weisheit «la grâce plus belle que la beauté», die sich selbst genügende, kalte Schönheit zugunsten des ‚Frohen und Lebenslustigen', der Anmut, des ‚Reizenden' (V. 7425), d. h. der bewegten Schönheit, abgewertet. Mörike hingegen hat eine Synthese des Schönen und des Reizenden im Auge: der auf der Lampe dargestellte Kinderreigen ist bewegte Schönheit, im Gegensatz zur Ruhe des Rahmens. Auch hier also Mischung und Mitte.

[10] Vergleiche in *Die schöne Buche* den Ausruf nach der Beschreibung des Baumes, vor der Deutung seiner Erscheinung: «Welch Entzükken!»

[10a] Heidegger hat die Bedeutung des ‚aber' trefflich herausgestellt.

[10b] Warum sollte der «Sohn des Horaz und einer schwäbischen Mutter» seine *ars poetica* nicht (leise) schwäbelnd vorgetragen haben?

[11] Der «sprachwissenschaftliche Irrtum» Heideggers besteht darin, dass er das ‚ist' aus seinem konkreten Zusammenhang im *was*-Satz herausreisst und einen Gegensatz zu dem ‚scheint' des Hauptsatzes konstruiert. Er hat nicht erkannt, dass das ‚ist' einen unabsonderbaren Bestandteil der Wendung ‚was schön ist' bildet, die ihrerseits in das Gesamtsystem der parallelen Ausdrucksmittel des Deutschen (‚alles Schöne', ‚was Schönes', ‚das Schöne') hineinzustellen ist. Mit anderen Worten, er hat unterlassen, was Charles Bally «délimination et identification du phénomène linguistique» nennen würde. Ein ähnlicher Fehler wie wenn man etwa in einem französischen Satz «cela vous semble juste, n'est-ce pas?» einen Gegensatz zwischen «sembler» und dem (in einer Formel aufgehenden) «est» konstruieren wollte.

[12] Der parallele Vers aus *Corinna: «s*ich *s*elber *s*o zu *s*eliger Genüge» zeigt noch deutlicher, wie der stimmhafte *s*-Laut dem Dichter symbolisch geworden ist für die Beruhigung, die von kunstgebändigter Natur ausgeht. Aber in unserem Gedicht hat Mörike das Allitterationsgesäusel zu blosser Zweizahl vermindert, die dem Zwei des *sch*-Lautes entspricht.

Im Lichte dieser Beobachtung wird das Warum des ‚in sich selbst' deutlich: ein ‚in sich selbst' hätte das allitterative Gleichgewicht gestört. An sich sollte nach Behaghel, *Deutsche Syntax* I, 298, selbst in den Dialekten, die wie das Alemannische älteres ‚ihm' bewahren, die Präposition das neuere ‚sich' erfordern. Es müssen also besondere Gründe für Mörikes ‚in ihn selbst' gesucht werden: ausser dem Motiv der Beschränkung der Allitteration würde ich noch die erzielte Objektivierung anführen: ein reflexives ‚sich', von einer 3. Person ausgesagt, kann leicht zu liebevoller Einfühlung in diese Person verführen. Unser Dichter löst seine allgemeine Aussage über das Schöne ganz vom Menschen ab, das ‚schöne Was' soll ganz unanthropomorphisch ‚in ihm selbst' erscheinen (Staiger scheint ähnlich zu fühlen, nur diese Objektivität mit einer melancholischen Schattierung zu versehen, die mir nicht gerechtfertigt vorkommt).

[13] Das Biedermeierisch-Idyllische unseres Gedichts würde durch einen Vergleich mit Keats' *Ode on a Grecian urn* und Théophile Gautiers *L'art* noch klarer werden: alles Grossformatige, Manifest-artige und Rhetorische, das diesen Gedichten eignet, ist von Mörike vermieden worden; der klassizistische Bezug auf die Ewigkeit und verewigende Kraft des Kunstwerkes wäre dessen Absicht entgegengesetzt, ebenso wie auch (Gautiers) Betonung des widerspenstigen Materials, des Ringens des Künstlers mit der Natur; endlich handelt es sich um einen Gebrauchs- oder Haushaltsgegenstand ohne historische Bedeutung, der nichts zu bezeugen hat als sich selbst (Mörike hatte wohl eine antike Lampe vor Augen, erwähnte aber, in Gegensatz zu den beiden nichtdeutschen Dichtern, nichts davon in seinem Gedicht). Der Kunstgegenstand ist bei ihm zu einem organisch webenden zeitlosen Naturding geworden, in das der Mensch nicht dreinzureden hat.

*

Gleichzeitig mit den untenstehenden Bemerkungen Emil Staigers erhalten wir von Leo Spitzer noch folgende Nachschrift:

«Nachträglich konnte ich in den Abdruck des vollständigen Vortrags Professor Emil Staigers *Die Kunst der Interpretation* im *Neophilologus* 1951, p. 1 ff., Einsicht nehmen und muss meine Zustimmung — ausser zu den mir aus der Seele geschriebenen methodischen Erwägungen — zu einigen seiner Bemerkungen, die sich zum Teil mit den obigen decken, ausdrücken: so über «reizend» («was reizt, zart aufregt»); «Lustgemach» («typisch barocke Bildung»); das zweimalige Enjambement; die Anordnung in Gruppen von drei Zeilen, zu denen die letzte, einzeilige eine vierte Gruppe fügt, «gleichsam in ihrem Gewicht verdreifacht, dem sententiösen Gehalt gemäss» (ich würde hinzufügen, wir haben drei Dantesche Terzinen und eine Abschlusszeile wie in den *canti* der *Commedia,* allerdings antikisch reimlos; die Architektur $3\times3+1$ oder $33\times3+1$ ist typisch dantisch, die vollkommene runde Zahl 10 oder 100 ergebend); dann die Bemerkung über «lachend» («reizend» gleichsam probeweise durch «lachend» verbessert, aber nicht aufgehoben ... — so wie man eben versuchsweise spricht» — damit ist der *Sprechton* des ganzen Gedichts angedeutet). Was den überzeitlichen Vergleich mit hellenistischer Lyrik des Kleinen und Raffinierten (auch der Beschreibung von Kunstwerken) betrifft, so würde ich nicht deren Einfluss und Parallelität leugnen, aber doch die Beziehung zum gleichzeitigen französischen Parnass betonen (der sich unter dem selben hellenistischen Einfluss befand): im selben Jahr 1846, in dem *Auf eine Lampe* erschien, erscheint Leconte de Lisle's *Vénus de Milo,* 1843 schreibt V. Hugo *Le rouet d'Omphale,* nachdem Théophile Gautier seine «transposition d'art» mit *Point de vue* (1826—1832) begonnen hatte. Die Beschränkung auf das Kleine, Traute und Zarte, die wir im Gegensatz zu den Bestrebungen des französischen Parnass und der englischen Romantik bei Mörike finden, ist das Deutsch-Biedermeierische an unserem Dichter — dasselbe was der Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen von der ambitiösen «*Légende des siècles*» unterscheidet; aber das was der amerikanische Kritiker Cleanth Brooks in *The well wrought urn* (1947) an Keats und späteren englischen Dichtern herausarbeitet, das Strukturell-Kunsthandwerkliche, ist unserem Dichter mit anderen seiner Zeit gemeinsam.»

*

Zu Leo Spitzers Beitrag sei folgendes hinzugefügt:

1. Ausdrücke wie «metaphysische Wortspiele» und «pretiöser Wortprunk» werden Heideggers ernsten und wesentlichen Bemühungen um die Sprache schwerlich gerecht.

2. Die ausführliche Erörterung des Gedichts, insbesondere auch seiner wehmütigen Grundstimmung, findet der Leser in meinem inzwischen erschienenen Vortrag *Die Kunst der Interpretation* (Groningen 1951, Nr. 25 der Schriftenreihe der Allard Pierson Stichting).

3. Es widerspräche den in der *Kunst der Interpretation* entwickelten Grundsätzen, wenn ich die Diskussion weiterführen wollte. Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.

Emil Staiger.

ZU EINEM THEMA VON MARCEL JOUHANDEAU

Von Gerda Zeltner

*

Vieillie:

On ne voit que son visage et ses petits bras maigres de pauvre tout nus auxquels son corps naufragé dans la nuit de sa robe s'accroche au regard pour qu'on se souvienne qu'elle existe.

*

Dies ist ein Portrait, das Jouhandeau von Agnès, seiner Mutter, gibt und das man, aus dem Ganzen eines Buches herausgerissen, wohl nur als befremdend empfinden kann, als preziös sogar. Statt dass «einfach» gesagt wird, die alte Frau trage ein dunkles Kleid, wird uns ungefähr dies zugemutet: dass die Farbe des Kleides eine Nacht sei, in welcher der Körper der Frau ertrinkt und dass sie sich aus diesem Schiffbruch an den Blick des Betrachters klammert, um so in dessen Gedächtnis ihre Existenz zu retten. —

Der Paragraph ist dem Buch *L'Arbre de Visages* entnommen, dem letzten der drei Bände, die Jouhandeau seinem «Chaminadour» gewidmet hat. «Chaminadour» ist der Dichtername einer kleinen französischen Provinzstadt — Guéret — die abseits aller grossen Durchgangswege liegt, und in der fast patriarchalische Verhältnisse herrschen noch zur Zeit als der Dichter dort als Metzgerssohn aufwuchs.

Alles was dieser noch nach Jahrzehnten denkt und dichtet, steht immer in geheimem Bezug zu dem Ort; er kann sich nicht von ihm abwenden; stets kehrt seine Einbildungskraft dorthin zurück, beheimatet hier alle Leidenschaft, alle menschliche Not und Grösse. «Chaminadour, wie klein und unscheinbar du auch immer seist, du bist die Kapitale meiner Einbildungskraft, das schlagende Herz meiner Erinnerung, solang ich leben mag.»

Er verzaubert die Stadt indessen nicht in ein romantisches Traumland. Nach realistischer Manier zeichnet *L'Arbre de Visages* ein paar menschliche Profile, skizziert eine Reihe von «faits divers», notiert unermüdlich die zaubervollen Aussprüche und Gebärden der Mutter, erzählt ein paar knappe Kurzgeschichten, wo Schicksale in ihrem steilsten Moment grell beleuchtet werden — oder auch einfach ein paar Scherze. Der Dichter komponiert diese wie aus Nichts gemachten Notizen nicht in einen logisch durchschaubaren Zusammenhang, sondern lässt alles, kaleidoskophaft vermischt, auf sich beruhn, so wie die Wirklichkeit selber es vorschlägt.

Auch die Sprache von *Chaminadour* zeigt keine romantischen Züge, keine Gefühlstrunkenheit, keine Bildschwelgerei. So wie fast alle Gestalten in der vollendeten Plattheit eines kleinen provinziellen Gewerbes verwurzelt sind, lebt auch sie in fast gewaltsamer Trockenheit und entschlossener Banalität. Jouhandeau verlangt sich eine knappe, von jeder privaten Empfindung gelöste Prosa ab, die das genau prägt, was scheinbar jeder beobachten und aussagen könnte. «On ne voit que son visage et ses petits bras maigres de pauvre tout nus...» gibt schon ein kurzes Beispiel davon. —

Nun ist aber in *Chaminadour* immer wieder ein gleicher Vorgang zu beobachten. Die nach naturalistischem Vorbild aus aller Empfindung gelöste Sprache, wird, wie unter der Macht einer geheimen und unabwendbaren Fatalität, stets wieder in eine neue Transzendenz hineingerissen. Sich auf der Erde zu halten, scheint für sie das Schwerste zu sein. Wenn der Dichter von sich selber sagt:

Voulait-il travailler dans le Jardin? la pelle en main, en proie à son âme, Juste s'arrêtait comme blessé par une flêche de Dieu et appuyé à un Ange invisible qui se dérobait, dès qu'il allait le voir,

so geht es ihr nicht viel anders. Auch sie möchte scheinbar nur um die Erde besorgt sein, in der beruhigenden Alltäglichkeit eines kleinen Provinzgartens, in der Trivialität eines guten (Schriftsteller-)Handwerks, — und wird doch stets in eine jenseitige Spannung hineingelockt. Diese offenbart sich in *L'Arbre de Visages* immer als dieselbe: die Spannung, welche

in der Urvorstellung des ewigen Heils und der ewigen Verdammnis gegeben ist. «perdre» und wieder «perdre»; selten, und fast nur als verneinter Pol «garder» und «se sauver»; « excommunication », « abjection », « anéantissement » sind Grundwörter dieser Dichtung. Jouhandeau schildert diese Spannung so:

Chaminadour... tu es... le lieu unique au monde où passe pour moi l'échelle de Jacob, en Enfer implantée et s'élevant d'astre en astre jusqu'à l'Eternel.

Sie verschwistert ihn, über alle Jahrhunderte und Grössenmasse hinweg dem Florentiner Dante, der seinen Heimatort in der Erinnerung transfiguriert in einen jenseitigen, nach ewigem Heil und Unheil strukturierten Kosmos.

*

Auch wenn der Dichter das Städtchen Guéret mit all seiner Liebe umgibt und mit dem klangvollsten Namen krönt, so ist es doch nie nur um seiner selbst oder um dieser Liebe willen da. Es bleibt der Durchgangsort der steilen Leiter, von der Hölle zu den Sternen. Oder es ist der Punkt, in dem die Waage spielt, welche alles Menschliche und Unmenschliche misst. Und will man wissen, wie genau hier gemessen wird, so mag man einen anderen Paragraphen von *L'Arbre de Visages* lesen:

Parce qu'il se croit grand seigneur et tenu d'agir comme tel, Jacques de L., qui est riche, vous écoute et avec magnanimité il vous accorde tout, mais partez, partez tout de suite ou si vous restez *une seconde de plus, une seconde de trop,* vous avez lassé sa patience; non seulement il ne vous écoute plus; il vous refuse ce que vous aviez d'abord obtenu et, qui que vous soyez, il vous fait jeter à la porte par ses valets comme un malpropre.

So aber kann es in dieser Stadt auch keine Breite und Gemächlichkeit des Daseins geben, — wie sie sich etwa in der ebenso kleinbürgerlichen Banalität eines Bonnard auslebt. Nichts dehnt sich wohlig und zärtlich aus, nichts spricht unbekümmert um einen Sinn nur zu den Sinnen — was auch wie-

der an Dante erinnern mag. Auch Farben gibt es hier nicht, keine wenigstens, die nur Farbe wäre und hinter der nicht eine Bedeutung lauerte, die sie am Ende aufzehrt. So kann das Auge nirgends ungestört verweilen und auf keiner geschlossenen Oberfläche ruhn. Das sagt uns auch mit schmerzlicher Deutlichkeit unser Text. Mit knapper sprachlicher Zeichnung zieht der Dichter das Auge auf die alte Frau. Wo aber nach Gesicht und Armen das schwarze Kleid folgen würde, ist dieses Schwarz schon nicht mehr eine sichere Oberfläche. Es ist, wie von seiner Bedeutung verschlungen, zu einem offenen Abgrund geworden.

Oder anders gesagt: es offenbart sich, wie die Stadt Chaminadour selber und wie alles in Chaminadour, als ein Durchgangsort: Es führt jene Leiter hindurch, die Jakobsleiter, auf der in biblischen Zeiten die Engel niedergingen und aufstiegen, die nun aber in *Chaminadour,* als rein negative Ausdeutung, zu dem Ort wird, wo der Mensch je und je in verderbliche Tiefen zu gleiten droht.

*

Alle Einwohner von Chaminadour sind, ähnlich wie die Gestalten Kafkas, Verurteilte. Fast jeder «fait divers» endet mit einem oft plötzlichen und steilen Sturz in die Tiefe. Meist fängt er an wie eine harmlose Geschichte, ein einladendes Wegbereiten, dem der Leser gerne nachgeht; (Schon auf dem kleinen Raum unseres Portraits weiss ja das demütig Karge, durch Alter und Armut Entwaffnete der Mutter eine fast zärtlich mitfühlende Neigung zu wecken) — bis ihn die Wendung jäh überfällt, der er um so hilfloser ausgesetzt ist, als er sich nicht darauf vorbereitete.

Vom Dichter hingegen scheint alles vorbereitet. Immer wo der Sturz in die Tiefe erfolgt, wird es dem Leser dunkel bewusst, Tiefe und Sturz seien immer schon dagewesen und nur wie durch eine behende Akrobatik überspielt worden:

Il s'agit seulement de ne pas se perdre, de ne pas être perdu tout à fait, de retarder le plus possible ce moment, *de ne jamais l'admettre comme présent,*

heisst es einmal.

Man möchte sagen, die Gestalten hätten überhaupt nur durch dieses «perdre», nur als vom Schiffbruch Gezeichnete, eine Daseinsberechtigung in dieser dichterischen Welt.

Aber warum?

Es gibt in *L'Arbre de Visages* drei Geschichten, die der Dichter mit *On se voit deux fois* überschreibt und auf die er eine besondere Sorgfalt verwendet. In schroffem, Jahrzehnte zusammengreifendem Synchronismus betrachten sie je einen Menschen in zwei entgegengesetzten Situationen: in Triumph und Grösse seiner Jugend und in seinem Verfall. Hier heisst es, im Augenblick, wo die einer illustren Familie entstammende Arztfrau in Alter und Elend vor dem Dichter auftaucht:

sans doute... mon regard dut-il exprimer une telle ferveur de tendresse et de pitié, un tel enthousiasme d'admiration, *d'adoration,* que... elle demeura là figée, comme transpercée par ma sympathie ardente.

Die Worte sprechen das Bekenntnis des Dichters aus, wie es in *Chaminadour* kein direkteres gibt. In dieser stürmischen und betont religiösen Begeisterung — «adoration» ist auch im Buche hervorgehoben — geht es nicht mehr um ein blosses Sentiment, es geht um die zur höchsten Intensität erwachte dichterische Kraft selber.

Alles spielt sich so ab, als würde erst dem Verkommen und Verfallen des menschlichen Daseins die Fähigkeit des Dichters entspringen, dieses glühend zu durchdringen — so wie der Sturm durch die Ritzen eines zerfallenden Baues dringt — und es sich anzueignen: t r a n s p e r c é e p a r m a s y m p a t h i e a r d e n t e. Als würden die Gestalten nur in ihrem Fallen sich unauslöschlich in sein Bewusstsein senken, Teile seiner selbst, und könnten erst von dort her im Vorgang des «sou-venir» aufgehoben werden.

*

Vieillie:

On ne voit que son visage et ses petits bras maigres de pauvre tout nus auxquels son corps naufragé dans la nuit de

sa robe s'accroche au regard pour qu'on se souvienne qu'elle existe.

*

So geht es endlich in unserem Satz vom Schiffbruch nicht mehr nur um ein objektiv abgelöstes Versinken oder Sich-Halten der alten Frau, vielmehr auch um eine geradezu mystische Teilnahme des Dichters. Genau besehen wäre der Satz – wenn wir die ungewohnte Inversion zulassen wollen – mit jenem Objektiven korrekterweise beendet: «auxquels son corps naufragé dans la nuit de sa robe s'accroche». Er besitzt schon sein Dativobjekt in dem «auxquels», und noch eines anzuhängen ist eher syntaktische Barbarei. Dennoch aber tut es der Dichter.

Mit der Vorstellung des Ertrinkens wurde demnach eine neue, unvorhergesehene Macht ins Spiel gerufen, die den Satz unbekümmert über die Grenzen der Grammatik hinweg in einen anderen Bezug treten lässt. Nun geht hier plötzlich ein «Blick» um, der niemand zugeschrieben wird, der aber nur der Blick des Dichters selber sein kann, den das Stichwort der Gefährdung aufgestöbert hatte.

Mit ihm durchdringt der Dichter die Tiefe seiner Erinnerung, und wie aus jenem Abgrund, dem alles Menschliche in Chaminadour geweiht ist, bringt er die wahre Existenz seiner Mutter rettend herauf.

TRA IGITUR E IL COUP DE DÉS

Di Mario Luzi

La poesia oscura di Mallarmé nasce con la definizione del suo vero contenuto. Il suo vero contenuto è la casistica estrema di *Igitur* trattata secondo stati interiori variabili, ma costanti in questo, che respingono (solo per rimandarle) le conseguenze che il dramma poetico-ontologico del suo personaggio avrebbe importato. Mallarmé ripiega sul piano della letteratura, dal quale allude mediante il gioco fitto e complesso delle analogie al suo ultimo destino, ma da una certa distanza. Nasce così nella sua poesia quel tono di sicurezza e di calma, proprio di chi ormai ha riconosciuto in tutte le direzioni il proprio universo e sa di non poterlo più perdere; e insieme quell'ironia, propria di chi sa di attardarsi in un giuoco d'attesa, di tanto inferiore al suo vero lavoro.

La prima poesia importante che segue la crisi è del 1873, *Toast funèbre*. Se facciamo astrazione dal gruppo dei *Plusieurs Sonnets,* di cui parleremo più avanti, questo è l'unico testo spiritualmente pieno che Mallarmé abbia prodotto tra *Igitur* e il *Coup de Dés*. Voglio dire che esso rielabora e reinventa dal profondo, e sia pure in un senso specifico e in relazione a una circostanza precisa, il contenuto ideale della sua poesia, nè, come avviene per la maggior parte della altre liriche comprese in questo periodo e che potremmo definire a minori, si limita a proiettare la sua poetica nelle vivaci sorprese offerte da un linguaggio e da una tecnica ormai rigorosamente dominati. *Toast funèbre,* sull'invito di una circostanza ben definita, un'omaggio alla memoria di Gautier, considera il tema della morte e la figura del poeta secondo un punto di vista, direi, essenzialmente civile. Ben altrimenti dall' associazione ultima morte-creazione pura, nei due significati reale e allegorico che *Igitur* aveva instaurato, qui abbiamo l'immagine fisica della morte e l'idea del poeta qual'è visibile dall'esterno contro lo sfondo del suo stesso sepolcro. Morte e poesia, cioè, distolte dalla loro relazione ontologica e considerate nel loro valore di rito per la tribù. E' interessante seguire lo sviluppo di questo componimento che fu tra quelli che più decisero della strana fortuna di Mallarmé nell'opinione del suo tempo.

O de notre bonheur, toi, le fatal emblème!

avverte il primo verso. «Tu, Gautier, che sei il simbolo del nostro destino di poeti!» Ecco dunque subito d'un tratto cancellata la figura individuale di Gautier e, secondo la fatale inclinazione mallarmeana, instaurata la figura rituale del poeta. «Non credere che io levi il mio calice alla magica e vana speranza della sopravvivenza, sarebbe un salute demente e squallido: apparizione non ci sarà e non potrà dunque appagarmi. So di averti io stesso deposto e racchiuso in un luogo di pietra. Il rito è piuttosto quest'altro, di comporre entro le porte del sepolcro con le nostre mani le ceneri che furono fiamma e vita: una volta che noi poeti ci siamo scelti l'ufficio di cantare l'assenza del poeta, sarebbe assurdo ignorare che questo bel monumento racchiude tutto di lui.» Tutto dunque finisce con la morte se non fosse che la gloria dell'arte si riflette attraverso la morte dell'artista nel nostro sole di viventi e di mortali fino all'ora in cui anche la gloria sarà tutta bruciata e diverrà cenere! Proclamazione dunque del nulla, negata ogni possibile illusione di sopravvivenza se non forse quella effimera dell'arte.

Un antico tema poetico viene qui a coincidere con le immagini ultime della solitaria evoluzione interna di Mallarmé, purchè alla parola e all'accezione eraclitea di tempo noi sostituiamo quella appunto che Mallarmé-Igitur attribuisce a se stesso come compito di professare: Néant. Da tale coincidenza credo, deriva alla composizione l'autorità anche esteriore dei movimenti, l'eloquenza di epistola funebre che abbia già associati alla sua temperie anche gli spiriti dei lettori. «Il falso orgoglio degli uomini non ha il coraggio di mostrarsi dinanzi alla morte magnifico, totale e solitario. Tali uomini costituiscono una folla truce che sembra proclamare: non siamo altro che le squallide ombre opache di ciò che saremo un giorno. Ma io, pur avendo parato a lutto i vari muri della camera, ho sdegnato l'orrore lucido di una lacrima, quando qualcuno di questi passanti (i defunti), fiero, cieco, muto e insensibile del tutto anche al mio verso sacro, avvolto nel suo lenzuolo vago e indeciso andava tramutandosi nell'eroe nuovo e intatto dell'attesa dei posteri. Il nulla, vasto gorgo prodotto nel mare di nebbia dal vento irascibile delle parole inespresse, urla questo pensiere a quest'uomo abolito che fu. «Che cos'è

la terra, memoria degli orizzonti?» E lo spazio[1] con la sua voce che vacilla, giuoca schernisce gridando in risposta: «Non so»

Dopo l'opposizione sdegnosa tra coloro che credono e il poeta che non crede alla sopravvivenza, qualche grande immagine definisce come in un sortilegio di fantasmi la rituale trasformazione dei morti nella fantasia dei sopravvissuti:

«Quelqu'un de ces passants, fier aveugle et muet,
Hôte de son linceul vague, se trasmuait
En le vierge héros de l'attente posthume.

Tale trasformazione, se guardata dal punto di vista delle idee definite di Mallarmé non può essere che metafisica, ma possiamo ritenere esemplare testimonianza di una concretezza poetica tanto discussa il fatto che questa squallida e sinistra metafora sia potuta ascendere all'ordine delle grandi immagini a preparare quelle che seguono, così intrinseche al pensiero di Mallarmé sull'abolizione totale e sul disinganno assoluto:

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,
Le néant à cet Homme aboli de jadis:
«Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre?»
Hurle ce songe; et, voix dont la clarté s'altère,
L'espace a pour jouet le cri: «Je ne sais pas!»

Di questi versi i primi due attingono più profondamente, anche se nella gerarchia degli elementi strutturali del discorso figurino per intensità e per posizione come preliminari e quasi come un inciso, nel vivo della vicenda interiore mallarmeana: nè più nè meno essi significano la percezione del nulla da parte del poeta. Essa è, ancora una volta, in relazione con le parole assolute che il poeta (il poeta in quanto tale) aspira a pronunciare e che gli sono inibite, qui contrariamente a quanto Igitur aveva promesso, anche nel clima della dispa-

[1] Mi allontano qui dalla Noulet: v. in *L'Oeuvre poétique de Mallarmé* le pagine dedicate al *Toast*.

rizione che è quello di Gautier, alla stessa stregua dei *Vols qui n'ont pas fui* del celebre sonetto. Ancora più prossimo al significato iniziale della stimmung più propriamente mallarmeana, seppure qui inventate con fantasia immediata, sono le immagini di quella desolata e crudele vociferazione tra il nulla e lo spazio intorno all'uomo, al Poeta, a cui la menzogna dell'esistenza viene ora svelata. Il pensiero ricorre ancora alla storica lettera del 1866 a Cazalis: «Si sublime, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et cependant s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'âme, et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!» Con altrettanta efficacia questa reminiscenza si riflette sulle parole che seguono: «Il poeta durante il suo cammino, ha, mediante la profondità della sua percezione, pacificato la meraviglia inquieta che produce in lui che la può vedere, la bellezza del mondo e il brivido supremo di essa suscita nella voce di lui un nome, il mistero di un nome, dal quale traggono vita e realtà la rosa o il giglio. Questo (di nominare la cosa e di evocarla quindi alla vita) è il destino del poeta; ma c'è qualcosa di questo destino che duri e rimanga? No? O voi tutti, dimenticate questa oscura credenza. Lo splendore del genio è eterno e non ha ombre. Io, interprete della vostra apprensione per la gloria di Gautier, voglio vedere sopravvivere a colui che ieri svanì, adempiuto il dovere ideale della poesia che ci impongono i giardini di questo astro (la terra), un'agitazione solenne di parole nell'aria, parole che suscitano fiori (realtà viventi) dal colore acceso di porpora e dal gran calice chiaro, nessuno dei quali perisce perchè lo sguardo trasparente del poeta li alimenta e li fa risplendere netti e definiti in mezzo all'ora e al barbaglio del giorno!» Tra vocazione celebrativa e demiurgia si definisce dunque la condizione del poeta. E il lavoro del poeta non va perduto nel nulla; egli scompare «matière, ayant conscience d'être» ma le parole trasfigurate dalla sua voce sopravvivono nel linguaggio degli uomini, «glorieux mensonges». Dichiarazione, che, per quanto esplicita, non aggiunge molto a quanto già sapevamo di Mallarmé fin dagli anni di Tournon e che anzi,

rispetto all'estrema e delirante istanza di *Igitur* appare esterna e liminare: e tuttavia ora per la prima volta il poeta trova lo stimolo e la disinvoltura per significare queste nozioni. A questa premura, io credo, si deve se lo sviluppo della composizione s'ingorga qui per un accavallamento di metafore che, questa volta, non acquistano la evidenza di immagini e inoltre rompono l'autorità del ritmo.

«Son questi i nostri veri giardini che rimangono, questi che il poeta puro con il suo gesto umile e ampio si preoccupa di vietare al sogno, nemico del suo compito (che è invece di affermare realmente): affinchè a cominciare del suo eterno e superbo riposo, quando la morte è avvenuta e consiste come per Gautier nel non aprire più que gli occhi divini che creano e nel tacere, sorga, ornamento tributario del viale, il solido sepolcro dove tutto ciò che nuoce al poeta, lo sterile silenzio e la notte stessa, giacciono racchiusi.» Troviamo ancora confermati ma per la prima volta espressi in un insistente discorso poetico esplicito e riflesso, i postulati del' 66 nella realtà assoluta del verbo poetico di fronte all'irrealtà, alla menzogna di tutto il resto che appare. Possiamo osservare che qui Mallarmé intende il duro compito creativo del poeta in un'accezione altissima, è vero, ma non estrema e suprema come nell'alternativa del suo dramma ontologico. Creazione è qui ancor più che un fatto definitivo e assoluto una qualità connaturale e pertanto continuativa del poeta; anzi, come rileva il Mauron, nella sua *Psycanalise,* Mallarmé tiene a dividere nettamente l'attività del poeta dalla morte, chiudendo accuratamente dentro il sepolcro tutto quello che essa apporta, silenzio e buio. Composta in un periodo meno angoscioso, in uno stato meno drammatico e meno irrigidito, può darsi, come spiega il Mauron, che questa poesia rifletta una prospettiva più calma e serena. Ma, oltre questo, è chiaro che Mallarmé non avrebbe potuto proseguire la sua opera senza una ritirata su un territorio meno estremo, medio, del quale aveva ancora tante notizie da offrire, avendogli la intensità senza respiro della sua vicenda tolto ogni opportunità di esprimersi gradualmente nel momento che essa si sviluppava. In questi termini il *Toast* costituisce un poema esemplare, ma esemplare di un Mallarmé anteriore o per lo meno più prudente delle conclusioni che

aveva già tratte dentro di sè al tempo in cui lo compose. Nondimeno la gravità della voce, il tessuto fittissimo e nutrito, ci assicurano che si tratta di una delle operazioni necessarie di Mallarmé, eseguite con piena partecipazione.

Tra le altre liriche le quali, oltre a sorgere sotto il segno pieno dell'invenzione ed essere perciò immuni da ogni sospetto di riduzione all'ordine ormai proprio e fisso di Mallarmé, ci introducono nel cuore della sua esperienza poetica, metterei in primo piano la serie dei *Plusieurs sonnets*. Il primo di essi: «Quand l'ombre menaça de la fatale loi» si fonda su un dato assai vago, rispetto all'abitudine che abbiamo presa di veder la poesia mallarmeana procedere da notizie e acquisizioni sicure ed esprimersi analogicamente e metaforicamente con insistenza e precisione. L'unico dato che qui ci richiama ai termini della sua esperienza è proprio il primo verso che riafferma la «fatale loi» del nulla che impende sul suo sogno creativo e che l'avrebbe in un determinato momento (quello della crisi evidentemente) infranto se esso non avesse ripiegato le ali e riparato nel più profondo dell'animo suo. Ma, ben al di là di questa corrispondenza biografica, abbiamo attestata grandiosamente, con immagini piene, scintillanti nell'ombra della notte, in un contrasto di rara coerenza perché tutto implicito allo sviluppo stesso del tema, l'ostinata permanenza della fede e la suprema realtà della poesia. Fede nella poesia destinata, come sappiamo, a vivere ormai di se stessa indipendentemente dall' atto che le sarebbe proprio e che invece le è negato o, se vogliamo credere in pieno a *Igitur*, che è rimandato; realtà della poesia fondata, ormai, sulla sua sola presenza nella volontà e nell'aspirazione del poeta che attende inattivo. E tuttavia l'oggetto della poesia rimane per Mallarmé così trasparente, la suprema efficacia dell'atto, ora impossibile, tanto perspicua, che tutto l'apparato della creazione, nel suo splendore notturno, nella sua imminenza lucente non sono al confronto che un'orgogliosa pompa simulata dalle tenebre:

> Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
> Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
> Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les tenèbres
> Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

E a riprendere il senso di quell'«ébloui», a renderlo concreto e sensibile, ecco la grande immagine planetaria della prima terzina nella quale la terra manda, per la presenza in lei del poeta, un chiarore insolito e misterioso nelle distanze dello spazio, che riesce al contempo a diradare la densità tenebrosa del tempo che grava su di essa.

> Oui, je sais qu'au lontain de cette nuit, la Terre
> Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,
> Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

Considerando la natura di questa terzina, ci è consentito di carpire uno dei segreti di Mallarmé: ed è che l'analogia dei significati che si sviluppano porta le immagini e le immagini portano altri e nuovi significati. L'origine delle immagini mallarmeane è per lo più metaforica; esse divenendo poi nei casi felici, assolute e indipendenti, sprigionano nuovi dati, nuove analogie che continuano a sviluppare il motivo anche nel piano della pura logica. Qui per esempio l'immagine della terra luminosa nasce come a sostenere il peso di quell'«ébloui» della seconda quartina, ma a sua volta nella pienezza della sua forza trascina la nozione di tempo che, vinto dall'intemporale poesia, interviene a completare la desolata e trionfale riflessione. L'ultima terzina poi, riguardo all'immagine che contiene, viene dallo slancio della precedente e amplifica il quadro, le dimensioni, l'angosciosa letizia di tale trionfo:

> L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
> Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
> Que s'est d'un astre en fête allumé le génie:

Il secondo della serie è il famoso sonetto detto «i majeur», *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, una delle composizioni più perfette e insieme più suggestive del poeta. Molto discusso, ha trovato poi degli interpreti generosi in Thibaudet e nella Noulet. La loro analisi formale ha consentito di percepire lo straordinario *éclat* della sua tornitura e ha nel contempo sgombrato il terreno da molti equivoci, specialmente dannosi quelli relativi alla sua filiazione romantica (*Le Cygne* di Baudelaire o *Les torts du Cygne* de Banville, ecc.). Non direi tuttavia che si siano messi, neppur loro, nella condizione

più conveniente per intendere il suo significato. Significato tutto interiore o meglio tutto intimo alla esperienza e alla storia personale di Mallarmé e non proposto tipicamente in astratto. Non è infatti questa la simbologia di Mallarmé e già in altre occasioni abbiamo tentato di mettere in luce quali stretti nessi intercorrono tra le vicissitudini psichiche e intellettuali del poeta e la sua simbolica. Per quanto la fusione degli elementi costitutivi sia qui completa e attuata in tutti i particolari, e il prestigio della pagina tanto luminoso che abbaglia, è ancora dato distinguere il processo psichico-estetico che la composizione adombra o meglio da cui la composizione rileva.

E' ancora, evidentemente la vicissitudine di *Igitur,* è la biografia profonda di Mallarmé, e non la patetica, ma vaga e astratta mitologia romantica che sorregge e anima segretamente questo straordinario contesto. Molta della sua intensità va perduta se noi omettiamo di rapportarlo, mediante l'unica legittima analogia, a quella penosa e audace esperienza che rimarrà sempre oscura e imprecisa finchè non si sia dato a *Igitur* il suo vero significato. Se noi consideriamo i motivi di questa come delle altre sue poesie, indipendenti dal fondo di autobiografia psicologica e intellettuale che appunto nei frammenti di *Igitur* è significata una volta per tutte e li accogliamo come invenzioni particolari, essi finiscono in gran parte per risultare banali e preziosi a un tempo e tanto più inesplicabili. Pure, ancora una volta, ci si presenta il destro di confermare la frequenza fittissima di questo nesso e di ancorare più strettamente alla storia personale del suo autore un esemplare di quella poesia che, per avere adottato procedimenti così intrinseci al linguaggio poetico come tale, potè apparire perfino immateriale e insostanziale ricerca.

Il sonetto si apre con una delle più felici e improvvise apaperture mallarmeane conforme alla sollecitazione che questa volta pare al poeta stesso inattesa e priva di premeditazione:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

«Dunque il vergine il vivo e bel momento riuscirà a rompere con il suo impeto inebriato la superficie dura e dimentica di questo lago sotto la cui brina preme il ghiaccio, il ghiaccio che contiene tutti i voli che non sono riusciti a prendere il cielo? La felicità di questo giorno mi farà dunque l'offerta di una ispirazione immediata e scioglierà il gelo della impotenza in cui sono rimasti impigliati sul nascere tanti poemi?»

A questo punto la fusione tra metafora e vera e propria immagine è così perfetta che non sappiamo più se ci è percettibile la presenza di un altro significato, di altro e più segreto ordine, quando ne esiste e prende campo uno così sensibile e ormai vediamo raggiare un mattino trasparente sulla superficie ghiacciata di un lago. Pure non si tratta della preponderanza dell'uno sull'altro elemento, della facoltà di rappresentare su quella di sviluppare logicamente o d'una quasi demonica prevaricazione del linguaggio sull'ordine della logica come nei sonetti foscoliani, ma d'una integrale immedesimazione che si cristallizza nell'attimo stesso in cui avviene come è frequentissimo in Góngora e non raro nello stesso Petrarca. Quanto alla fascinazione sonora di questa quartina con quella allitterazione delicata e complessa che non si limita alla v, ma si estende alle altre labiali, b e f, e perfino alla u di hui, essa à la prova migliore che i valori analogici si sono concretati in una materia verbale sicura la quale a un certo punto ha occupato tutta la fantasia di Mallarmé come l'unica realtà presente; e che insomma pur nella difficoltà dell'equilibrio tra i dati dell'esperienza da metaforizzare e i dati dell'immaginazione da rendere, il poeta ha proceduto sul terreno più proprio e più concreto e cioè in quello del linguaggio e delle sue intrinseche risorse.

Le maggiori difficoltà d'interpretazione si concentrano nella seconda quartina e specialmente nel suo ultimo verso:

> Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
> Magnifique mais qui sans espoir se délivre
> Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
> Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Osserveremo anzitutto che anche in questo caso la difficoltà è inerente alla perfezione stessa del rapporto e anzi indentità tra metafora e immagine, realizzata e quasi portata dall'assolutezza di quei suoni lucidi e ghiacciati, nascenti l'uno dall'altro con tanto stretta e sottile catena. «Uno che fu altra volta poeta si ricorda di sè e si risente in tutta la sua estatica pienezza, ma si riscuote dal gelo e dall'impotenza a questo invito della stagione senza alcuna speranza perchè non ha aperto il cammino al suo canto, non ha fondato la sua poesia allorchè fu lo sterile inverno», e cioè la terribile e lunga crisi in cui Mallarmé pervenne alla scoperta del nulla e infine dell'identità morte-poesia. Solo quello è infatti l'inverno sterile e tuttavia risplendente di Mallarmé; in ogni altra accezione l'inverno è anzi la stagione più fertile per il poeta che in *Renouveau* ha un verso esplicito:

L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide...

Quello sarebbe stato il tempo di creare la sua poesia, «la région où vivre», se non che, come sappiamo, il poeta non riuscì a tradurre immediatamente la sua visione, ma esasperato da questa impotenza, solo a rappresentarne il tremendo aut aut nel dramma di Elbhenon. E poi retrocesse praticamente su posizioni meno estreme. Che può oggi giovargli la stimolante lucentezza e felicità del mattino?

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Egli potrà scuotere da sè il torpore, come il cigno la brina, inflittogli dalla vita e dall'ambiente fenomenico dove essa si svolge e di cui tuttavia egli nega la realtà in nome di quella unica della poesia, della parola creatrice; ma non potrà allontanare da sè l'orrore della terra dove egli è implicato dagli atti necessari alla esistenza individuale che egli non ha saputo, seguendo *Igitur*, sacrificare alla suprema legge della poesia. Solo la strettissima coincidenza tra senso metaforcio e immagine sensibile ha potuto ingenerare l'equivoco di una simbologia di squisitezza preraffaellita di cui tanta parte dei lavori esegetici è piena.

Fantasma irreale ormai che solo la splendida apparenza collega a questo luogo, egli si tiene immobile nel suo vagheggiamento disdegnoso, e se ne riveste in questo inutile, perchè sterile, esilio.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

In questa luce il sonetto assume, sia pure composta e mirabilmente equilibrata, una tutta interiore drammaticità che lo inserisce di colpo nel nucleo vivo della storia poetica di Mallarmé e lo connette profondamente agli altri componimenti dove io la vedo e anche il poeta dovette vederla più direttamente significata a giudicare dall'ordine che dette loro. Non sarebbe possibile se noi dovessimo prendere per buona l'interpretazione parasimbolistica che fa del cigno un'immagine ideale o quella più recente che immagina un'astratta riflessione sullo spazio ponendo il cigno a sua vittima. Altra pienezza dunque, altra tensione che rendono ancora più sorprendente il sortilegio verbale in cui si sono fatte pure e compiute: forse in nessuna altra lirica il «vieux songe» della creazione pura, assoluta e la necessità di esprimere la propria avventura estetico-metafisica si sono più felicemenți accordati.

Il terzo di questi sonetti, *Victorieusement fui le suicide beau,* sontuoso nella prima quartina dove più sottilmente si accumulano i riferimenti ai motivi essenziali di Mallarmé, nella altre strofe si riduce e si adatta alla circostanza, del resto per nulla arbitraria, ma in certo modo inerente ai termini stessi del dramma costante della creazione: si tratta di una delusione poetica, anzi di un episodio dell'unica invariabile delusione, e d'una estrema consolazione amorosa. Tanto il Thibaudet quanto la Noulet ne mettono a confronto il testo definitivo con la stesura anteriore quale apparve nella notizia dedicata da Verlaine a Mallarmé nei suoi *Les hommes d'aujourd'hui;* l'uno per rilevare i pregi davvero sorprendenti della rielaborazione, l'altra per avvalersi delle due versioni nella ricerca del significato. Conviene per il momento seguirli su questa strada e riportare i due testi:

Toujours plus souriant au désastre plus beau,
Soupirs de sang, or meurtrier, pâmoison, fête!
Une millième fois avec ardeur s'apprête
Mon solitaire amour à vaincre le tombeau.

Quoi! de tout ce coucher, pas même un cher lambeau
Ne reste, il est minuit, dans la main du poète
Excepté qu'un trésor trop folâtre de tête
Y verse sa lueur diffuse sans flambeau!

La tienne, si toujours frivole! c'est la tienne,
Seul gage qui des soirs évanouis retienne,
Un peu de désolé combat en t'en coiffant

Avec grâce, quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer, il tomberait des roses.

e poi:

Victorieusement fui le suicide beau
Tisons de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présumtueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

Le acquisizioni della seconda stesura non si limitano all'ordine stilistico; c'è una quantità di poesia nel secondo testo che nel primo non c'era. E', in sostanza, un'altra poesia di più alto livello. Questo abbiamo da aggiungere alle argomentazioni analitiche sia del Thibaudet, del resto così acute per

quanto riguarda la tecnica; sia della Noulet, alla cui penetrazione sfugge qui che, rimanendo dall'una all'altra stesura press'a poco identico il significato circostanziale, varia di molto il significato poetico. E infatti «victorieusement fui le suicide beau» non è soltanto un verso più bello di «Toujours plus souriant au désastre plus beau»; è un verso di altro ordine, di altra origine, di altra qualità, incomparabile con l'altro anche se riflette una circostanza esteriore identica (il tramonto): il contenuto profondo appartiene a un dominio assai più segreto e inerente alla figura spirituale e alla voce propria di Mallarmé.

«Victorieusement fui le suicide beau» è un ablativo assoluto; ciò significa che il poeta ha isolato nella sua completa autonomia il fenomeno naturale, creato più che descritto, liberandolo da quella aderenza al discorso logico che aveva nella quartina della prima stesura. Nondimeno l'aderenza più che eliminata, è stata approfondita e si è complicata di ben altri sensi riposti. Essendo tramontato il sole, dunque; mai parafrasi fu più inadeguata. La profonda istanza di Mallarmé era quella di poter infine avvicinare la parola «suicide» tante volta ricorsa nella sua mente con l'aggettivo «beau» e poi «victorieusement». Quale analogia con il suicidio di *Igitur,* con il suicidio vagheggiato, estrema vittoria sul Caso, alla luce della parola finalmente pronunziata! Il meno che si possa dire è che questo sole suicida che fugge nel fulgore della sua vittoria è un sole del tutto mallarmeano: e sia pure qui l'analogia forzata e troppo sottile, non rimane comunque nel verso un esemplare valore di simbolo? Un verso di tale pienezza, che parte così dal profondo basta da solo a spostare il componimento su un piano del tutto diverso. Questo mitico, se vogliamo così prudenzialmente esprimerci, questo mitico sole suicida lascia nella scia della sua vittoria e della sua fuga un'ardente e turbinosa bellezza, quasi l'ultima e suprema creazione della sua luce. «Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!» I versi che seguono ben altrimenti che tradurre la circostanza autobiografica enunciata nei corrispondenti della prima stesura sembrano alludere a un'ideale imitazione, molto prossima a *Igitur,* di quella vittoriosa autodistruzione e fuga in cui consiste l'atto supremo del poeta. La differenza è enorme: da un piatto richiamo all'estenuante fatica della poe-

sia a quella personalissima e vertiginosa riaffermazione della sua essenza. E' un momento di esaltazione estrema, dunque, in cui rivivono tutte le deliranti angoscie di Tournon e delle sue veglie. E che? Di tutto questo splendore e questa tensione dello spirito, non resta poi neppure una traccia se non una superba capigliatura (la tienne si toujours le délice) che versa un oblio senza fiamma! «Eclat» dice sostituendo a «coucher» quasi ad amplificare la circostanza della prima quartina, a innalzarla al di sopra di un puro riferimento fenomenico e temporale. E analogamente «ciel évanoui» tempera la cruda reminiscenza autobiografica di «soirs évanouis» con l'évidente vantaggio di campire un'immagine grande e molteplice la quale a sua volta consente poi la grazia del «puéril triomphe». certo assai meno forte del «désolé combat» ma più inerente all'imagine che vi si forma (en t'en coiffant) prima che il tutto precipiti nell'elegante *parnasse* dell'ultima terzina.

Il quarto di questi sonetti, il famoso sonetto in yx-, è anch'esso dei più illustri componimenti mallarmeani. Il suo valore tipico insieme alla fascinazione sonora lo resero proverbiale sia tra coloro che credettero di vedervi significata e attuata la magia creatrice del verbo, sia tra gli altri che non riconobbero al poeta altro che un vano e sterile prestigio formale. E' dunque anche uno dei più commentati. Da C. Soula alla Noulet tutti gli esegeti hanno tentato di ricostruire la circostanza lirica, così imminente quanto è difficile a definire la circostanza empirica che vi è presupposta: come spesso avviene l'attenzione sibillina, l'invito a sciogliere l'enigma ha distolto i critici dalla valutazione dell'importanza reale della poesia. La lettera a Cazalis del 18 luglio 1868, a cui, com'è giusto, tutti i commentatori si riferiscono, offre indicazioni utili tanto sulla situazione esteriore e ambientale («Par exemple une fenêtre nocturne ouverte... une chambre avec personne dedans... et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation... cadre belliqueux et agonisant, du miroir appendu au fond, avec sa réflexion stellaire et incompréhensible de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde) quanto sulla struttura (...il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un — mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble — est évoqué par un

mirage interne des mots mêmes... J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons . . .) per cui la giustificazione della lettera, compreso il famoso «ptyx», riesce favorita. Tuttavia Mallarmé parte, in quel momento, dall'interno del suo lavoro d'esecuzione e tende a giustificarlo come tale senza preoccuparsi di stabilire le relazioni tra il senso di questa poesia (che uno deve comunque averne) e lo stato del suo pensiero e della sua psiche che proprio in quegli anni stavano percorrendo gli ultimi passi verso la loro definizione. Siamo infatti al tempo di *Igitur* e il Mauron ha fatto vedere le analogie tra la notte di Elbehnon e questa; lo stesso senso di attesa, di vacanza, di vuoto; lo stesso silenzio astrale, la stessa operazione assoluta dell'universo che si riflette nello specchio e nell'interno disabitato mentre la vita frammentaria e casuale è scomparsa. C'è appena bisogno di ricordare la frase da cui il dramma e tutto il lavoro di riflessione in quegli anni prende un significato e un ordine: «Je suis maintenant impersonnel... un'aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se developper à travers ce qui fut moi.» Letto alla luce di questi riferimenti il sonetto può veramente apparire come una diretta parafrasi della autobiografia psicologica e intellettuale che si esprime in *Igitur*. Del resto, quando si trattò di intitolarlo, Mallarmé dimostra di averne preso coscienza e di essersene appropriato più intimamente: quella forma perfetta, vuota, sonora esprimeva dunque, per la prima volta, la vertiginosa astrazione in cui si era avventurato, le dava lineamenti sensibili senza limitarla, ma anzi conservandola alla sua qualità inoggettiva. Il titolo dato alla prima stesura nota fu *Sonnet allégorique de lui-même*. Mentre gli altri componimenti hanno quasi tutti per sottinteso l'estrema alternativa di *Igitur,* le conclusioni ultime rimandate e sono ad esse in certo modo subordinati, questo sembra invece parallelo alla percezione stessa del dramma. «*Ses pures ongles très haut dédiant leur onyx*.» L'angoscia delle mani tese in alto sostiene come una lampada qualche sogno vesperale bruciato dal sole, sogno che nessun vaso cinerario raccoglie sulle credenze della stanza vuota. L'angoscia prolunga ed eccita il pensiero anche dopo il giorno vano e sterile che lo ha distrutto e consumato tutto. Vale anche per questi versi l'osservazione generale sulla stretta

relazione tra metafora e immagine; nè fa meraviglia che alcuni vedano in questi versi la rappresentazione di un oggetto domestico, una sorta di statuetta porta-lampada; ciò è in armonia del resto con la situazione di attesa e di tensione pura in cui Mallarmé si concentrava, durante la quale gli oggetti imminenti, quelli dunque che assistettero le veglie di questo solitario casalingo, prendono valore simbolico. Il finale di questo stesso sonetto come numerosi altri testi potrebbe comprovarlo.

. . . . . nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec le seul objet dont le Néant s'honore).

Sul significato di «ptyx» gli scoliasti hanno molto discusso; certo è che Mallarmé secondo le sue stesse parole ha perseguito il miraggio di far nascere una nuova parola dalle esigenze della rima. Qui il poeta si applica a suggerirci un'inesistenza più che un oggetto presente; un'inesistenza risuonante nel vuoto della notte, della stanza, del mondo. Accettiamo pure il significato di conchiglia secondo l'etimologia greca, ma di conchiglia assente. Le Maître, il poeta e il signore della stanza si è avviato infatti, come *Igitur* giù per le scale, verso lo Stige e la morte per attingervi il pianto con quell'oggetto che solo non disdice al Nulla. E allora dovremo ripercorrere alcuni passaggi illuminati a posteriori da questo ultimo verso: nessuna traccia sensibile, evidentemente nessun poema, del sogno vespertino; nessun'eco, nessun frammento che ne ripeta l'eco come fa la conchiglia del fragore marino: il poeta ha ora rivolto tutto di sè verso la morte e la disparizione e anche la sua poesia, unico oggetto che partecipi della dignità del Nulla.

Quello che segue non acquista alcuna luce particolare nè a essere trascritto nè a essere spiegato, basta rilevare che Mallarmé mediante l'allusione agli effetti notturni di certi particolari dell'arredamento ottiene un'accento intensificato di vuoto fino all'ultimo astrale, rarefatto, geometrico segno dominante della notte:

De scintillations sitôt le septuor.

Insieme a quello del Cigno, direi che è questo il risultato supremo dell'arte in Mallarmé: una sonorità penetrante e vuota che si colora di nero e d'oro, i colori della notte, come nell'altro si colorava per intrinseca virtù delle parole e dei rapporti fra le parole, di bianco, il colore del mattino e del risveglio: la stessa difficoltosa ricchezza ed esattezza dell'artificio, le stesse grandi, precise immagini dell'assenza, dell'immobilità, sottolineate qui dalla invariata alternanza delle rime, riprese e solo mutate di genere nelle terzine. Il miraggio della creazione pura, il «vieux songe» si realizza dunque per un momento assorbendo simultaneamente l'esigenza di esprimere la condizione personale in un testo che il poeta stesso riconoscerà allegorico, tanto è ordinata e coerente la gerarchia dei simboli e tanto si sono così confusi nella esatta, veramente lirica, luce delle loro immagini.

E'appena necessario osservare l'acquisizione di plastica nobiltà dalla stesura del 1868 alla veste del 1887.

CHRONIK

DER «FALL» HENRI MICHAUX.

In der Septembernummer von Sartres *Les Temps Modernes* * erschien ein Artikel, der in mancher Hinsicht so charakteristisch ist, dass er unsere Aufmerksamkeit verdient. Yvon Belaval stellt eine Art Poetik Michaux' zusammen, vorwiegend aus dessen letztem Buch *Passages.*

Ausgegangen wird von dem, was Michaux' «complexe de base», die Ursituation sein soll, das bange Gefühl des Erstickens in der täglichen Welt und daraus folgend die Abscheu gegen alles, was ihn beengt und einschränkt, das Harte, das Bestimmte, das Unterscheidende etc. Dies wird eingehend an vielen Zitaten belegt, die des Dichters reiche Erfindungsgabe zeigen, um das zu treffen, was ihm wehtut. Er redet beispielsweise von den «*tueuses géométries*» der Maler und nennt die italienische Perspektive einen «*lieu des contraintes, véritable pénitencier, inventé par un pion, hélas géomètre. Couvent surveillé par le Destin.*» Aus dieser Abneigung wird auch Michaux' Liebe zum Meer begreiflich, jene äusserste Erleich-

* Nr. 71, 1951, p. 449 ff.

terung «*qui vient du repos de la machine à appréhender les différences. — On est soulagé du varié à n'en plus finir de la Terre, terrible solliciteuse, qui a toujours à nous montrer, à nous proposer (cailloux, fleurs, plantes, collines, ruisseaux, objets de comparaison)*».

Nicht nur das Meer, das Wasser in all seinen Erscheinungsformen wird uns als Michaux' Element dargetan, — Träger aller geistigen «communion». Er möchte, so sagt der Dichter, alles darin ertränken, «*le mal et les angles des choses, — et l'impératif des choses, — et le dur des choses, — et le poids et l'encombrement des choses, — et presque tout des choses, — sauf le passage des choses, — sauf le fluide des choses...*»

Wie aber kann das reine Fliessen (le fluide), das Fliessen an sich, überhaupt dargestellt werden, fragt sich der Verfasser angesichts solcher Bekenntnisse; und er findet in dieser Poesie die Lösung darin, dass Michaux das reine Fliessen vertieft zum Lebensfluss (fluide vital), der sich nun ausbreitet in flutenden Vegetationsteppichen, in weichen elastischen Tierformen, deren Schmiegsamkeit in tausend Spielen der Einbildungskraft abgewandelt wird. Etwas abrupt wird daraus auf eine «magische Welt» Michaux' geschlossen — magisch in dem Sinn, dass hier alles aus den «unpersönlichen Kräften des Mana» geschöpft wird.

Und Belaval fasst vorläufig zusammen: «Passages? D'une part, l'écoulement des choses, où le multiple se dissipe, et qui ramène vers la mort, à l'unité primordiale, au sentiment océanique d'où nous sommes nés. D'autre part, remonté des forces cosmiques, ancestrales, inconscientes, qui s'ouvrent passage à travers les barrages d'inhibition, de préjugés et de contraintes sociales que notre conscience ne cesse de leur opposer.»

Aus Michaux' Dichtung lässt sich demnach einmal mehr eine «Aesthetik des Unbewussten» herauspräparieren: Der Dichter soll, seinen eigenen, innersten Fernen zugewandt, alle Spielformen seiner «imagination matérielle» (Bachelard) registrieren, ihre Möglichkeiten stimulieren, den Traum, das Fieber, die extreme Müdigkeit etc. ausbeuten.

Zu der allgemeinen Diagnose passt auch das Leiden Michaux' an der Sprache, sein Hass gegen die «fabrique à mots», wie er diese nennt — eine Fabrik, wo all das zurechtgeschnitten, zusammengepresst, serienmässig gestempelt wird, was in Wahrheit in unendlichem Fliessen, in Übergang und Flüchtigkeit erschaut wurde — «diesseits aller Wörter». Freilich möchte man angesichts solcher «Befunde» den Verfasser fragen, ob er sich überhaupt einen Dichter vorstellen kann, der nicht an den Vorurteilen und der Schematisierung alles Sprachlichen leidet.

Es bleibt bei Michaux übrigens — wie auch Belaval feststellt — nicht ein blosses Leiden. In all seiner künstlerischen Produktion ist immer auch eine ausdrückliche Feindseligkeit, ja Agressivität mit am Werk. Sie bricht die Schranken des Individuellen und gibt den Möglichkeiten des Unbewussten Bahn. Greift die Konturen an, das Lastende und Verstellende der Dinge, und martert die Wörter um ihnen einen Ausdruck abzuringen, von dem sie in ihrer praktisch-geruhsamen Existenz nie geträumt hatten. —

*

In allen Zügen stellt uns der Verfasser ein Programm vor Augen, das fast peinlich in die Richtung Rimbauds und seiner Nachfahren weist. Zu allem Unglück spricht Michaux noch Worte aus, die sich als Variante von Rimbauds *Je est un autre* ausdeuten lassen: «*il n'est pas de moi. Moi n'est qu'une position d'équilibre*». «*On est né de trop de mères.*» Und Belaval wendet sich eher entrüstet davon ab: «Il me semble d'abord qu'il n'est plus tellement modeste de dire à son lecteur qu'il tient «un livre que n'a pas fait l'auteur». Cela ne me choque pas chez Rimbaud parce qu'il *découvrait* ce thème... Depuis *l'Introduction à la Psychanalyse* et *L'Entrée des Voyantes,* cela me choque.» Was aber soll denn eigentlich Henri Michaux noch sagen dürfen, wenn er nun, trotz Rimbauds Primat, diese Tatsache am eigenen Leib erfährt, dass vor einer innersten Instanz des menschlichen Schöpfens die fraglose Geschlossenheit des Ich nicht mehr besteht?

Dass, wer in dem nur auf sich selbst gestellt sein wollenden Geiste Sartres lebt, diesen Anspruch (oder diese Bescheidenheit?) abweisen muss, versteht sich. Fraglich bleibt nur, ob ohne eine Offenheit auf irgendein Transzendentales jemals Lyrik entstanden sei — ob auch immer diese ausdrücklich zugegeben — *Je est un autre* — oder verschwiegen werde.

*

Die vorliegende Studie offenbart sich in ihrem Fortgang immer mehr als ein Schulbeispiel von der kritischen Methode, wie Sartre und die Seinen sie handhaben. Die meisten und besten Kritiken Sartres wären am treffendsten mit dem Titel «Der Fall Giraudoux», «Der Fall Baudelaire», «Der Fall Genêt» etc. gekennzeichnet. Es ist ein kleiner Schritt zu einer klinischen Betrachtungsweise. Und das bedeutet, dass der Kritiker draussen beginnt und draussen bleibt, um nur von hier sein Objekt zu durchschauen. Mit welch einzigartiger Sehkraft und wieviel geistiger Beweglichkeit dies geschehen kann, hat Sartre grossartig bewiesen. Aber wie es mit dem blossen

und kalten Durchschauen immer zu gehen pflegt, starrt der Blick am Ende doch nur ins Leere. Es entsteht in dieser Kritik keine lebendige Welt, so wie es beispielsweise in dem Lafontaine-Buch Giraudoux' geschieht, der mit lächelnder Komplizität in den Lebensraum des Fabeldichters eintritt; oder bei Julien Gracq, der seine Breton-Studie als ein Eingeweihter, inmitten des surrealistischen Spiels — und Ernstes — selber ansetzt.

Auch hier haben wir es, wenn auch in Kleinformat, mit einem «Fall Michaux» zu tun. Er ist seinem Wesen gemäss von exemplarischer Bedeutung und wird am Ende auch exemplarisch getadelt:

Belaval sieht sich einem imaginären Gegner gegenüber, der ihn daran erinnert, dass die Doktrin nicht das Werk sei, und ihm Baudelaires Ausspruch zu Poes Poetik zitiert, «Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas.» Und er antwortet ihm mit einem richtigen, wenn auch seit der allgemeinen Reaktion gegen den Surrealismus nicht sehr neuen Einwand: «Oui. Seulement, les doctrines ne sont des *marginalia* que si l'on ne prétend pas substituer à l'art et à ses conventions une expérience totale dépassant et annulant le plus possible la littérature: sinon, compensation et charlatanerie mettent en cause l'autenticité non littéraire dont on se réclame. Est-ce contester au poète le droit de s'inspirer de Freud, de Lévy-Bruhl, des théories et du décor scientifiques? Au contraire! Une découverte peut orienter le regard sur quelque perspective d'âme qu'on eût, sans elle, négligée. Mais c'est contester au poète le droit de feindre l'innocence au lieu de la jouer. Un philosophe se plaignait que la Logique deumeurât à peu près muette sur le jugement d'existence: il oubliait que la logique ne pouvait traiter que de l'existence logique. Nos poètes oublient-ils vraiment que leur «expérience poétique» est une expérience littéraire?»

*

Was aber Michaux selber anbelangt, so ist er wohl eher mit Sätzen als mit Grundsätzen zu fassen. Wie das, was hier als sein poetisches Programm herausgestellt wurde, hat sein ganzes Wesen etwas Wasserhaftes, das leicht durch die Finger schlüpft. Was hier voll klinischen Ernstes vorgetragen wird, ist schon durch diesen Ernst seinem eigentlichen Lebensraum entzogen. Der Leser müsste es sich in Wahrheit gleichsam in einem beweglichen, flüssigen Element gespiegelt vorstellen: Gespiegelt in Michaux' vielsinniger Ironie, in seinem Lachen — dem schmerzlichen und doch vieles heilenden Lachen des Clown, wie er es selber in einem Gedicht des *Peitures*-Zyklus darstellt.

So gesehen wäre Michaux nicht mehr nur ein «Fall», auch nicht bloss ein «tempérament lyrique», wie es nochmals der diagnostizierenden Sprache dieser Kritik entspricht. — Sondern ein Dichter, und wäre es auch nur ein «poète mineur». Gerda Zeltner.

MELITTA GERHARD, SCHILLER. A. Francke A.-G., Verlag, Bern.

Dieses Schiller-Buch spielt von Anfang an mit offenen Karten. Es stellt die *Briefe über ästhetische Erziehung* an Anfang und Spitze und rafft Schillers Bedeutung ganz darum zusammen. Richtig ist (allerdings nicht unbedingt neu), dass die philosophische Bedeutung dieses Werkes erstrangig heissen muss, so sehr, dass man tatsächlich zweifeln kann, ob Schiller als Dichter Grösseres geleistet habe. Es ist der erste philosophische Lösungsversuch der eigentlich neuzeitlichen Problematik: Wie kann der Mensch Geist und Natur, Freiheit und Erfüllung auf eine begrifflich konstruierbare und praktisch haltbare Weise vereinigen? Aber es ist klar, dass man diese Leistung überhaupt nur verstehen und würdigen kann, wenn man begreift, dass jene Idee zuvor durch die Kantische Philosophie hindurchmusste, durch das Äusserste an Spaltung und Entgegensetzung — bei Schiller nicht so sehr wegen ursprünglicher Naturverachtung, sondern wegen äusserster Hochstellung der Freiheit. Vielleicht heisst in der Tat nach dem bekannten Wort, Kant verstehen über ihn hinausgehen, obschon M. Gerhard es Schiller als ein völliges Unverständnis Kants anrechnet, dass er über ihn hinausgegangen ist (182. 204). Aber wenn man es als eine Einschränkung empfindet, dass jene Schillersche Zusammenfügungs-Lehre «gleich von der Zweiteilung ausgeht, statt den Menschen von vornherein als ungeschiedenes, organisches Ganzes zu erleben» (211) — so beweist man dadurch, dass man von ihrer Grösse und Wesentlichkeit nichts begriffen hat.

Damit sind wir gleich bei dem Hauptfehler des Buches. Wenn man keinen Sinn und keinen Glauben dafür hat, was der Mensch durch Entäusserung, Widerspruch, Nacktheit des Geistigen hindurch sein kann, so sollte man nicht über Schiller schreiben, der wohl eines der grössten Beispiele dafür ist. M. Gerhard entbehrt dieses Sinnes in erstaunlichem Ausmasse. Sie wirft Schiller das «Fehlen des unmittelbaren Naturlautes und seine ungewollte Übertragung in den Tonfall erbaulicher Empfindsamkeit» (339) vor. «Ihm ist der Stoff nicht Symbol, durch das er seelischer Bewegung Ausdruck verleiht» (325). «Schillers Erleben wurzelt nicht im Naturhaft-Ursprünglichen» (339). «Statt starker, ursprünglicher Leidenschaft wird

nur das von der Überlegung und dem Gedanken gebrochene Empfinden einer Spätzeit vernehmbar» (339). «Statt rhythmischer Gefühlsschwingung nur Bericht und Reflexion über das Erlebte» (322). Schillers Gedichte sind nicht «Geburten welthaften Fühlens, deren Wert in ihnen selbst als schöpferischen Sprachgebilden ruht» (340). Sie konnten dem neunzehnten Jahrhundert etwas sagen, nicht aber vermögen sie «vor einer Weltsicht zu bestehen, der sich die Urkräfte wieder erschlossen haben, die eine aus diesem Erleben erzeugte Kunst besitzt» (340). «Die Sprache von Schillers Dichtung ist nicht rhythmisches Wiederschwingen seelischer Bewegung; erst durch die Betrachtung gebrochen werden Gefühle und Leidenschaften ins Wort umgesetzt» (355). Schiller ist moralistisch und verstandesmässig (352/3). «Es bleibt fühlbar, dass nicht eine verwandte Seelenhaltung Schiller zu der antiken Welt führte, dass er sie von einem ihr zunächst fremden, fast entgegengesetzten Lebensgefühl her ergreift» (212). Kurzum: «Sein Weltgefühl ist vom Rationalen nie ganz frei geworden» (263).

Mit diesem unglaublichen Wort ist alles gesagt. M. Gerhard geht von einem Ideal «organischer», «sinnenhafter», nie in die Entzweiung gefallener Geistigkeit aus, einem mystischen Urgewühl im Sinne Hamanns (der zusammen mit Herder Schiller als nicht ausgewertete Möglichkeit schwer vorgeworfen wird [157]) — bis zum «dumpf Getriebenen» (158). Auch dass Schillers Gedichte nicht die «aus unerschöpflicher Urtiefe strömenden, von geheimer Weihe getragenen» späten Hymnen Hölderlins sind, wird ihnen streng vorgehalten (334/5). Schon aus solchen schwer erträglichen Formulierungen geht ja hervor, dass der Geist Stefan Georges überall durch das Buch gespenstert und verklärt sein Antlitz von Schiller abwendet. Vor allem aber ist der Masstab immer Goethe. Im Grunde handelt dieses schillergegnerische Buch positiv von Goethe — wie ihn M. Gerhard sieht, zum grossen Teil sicherlich richtig. Goethe ist ihr Ein-und-alles, buchstäblich, er ist darum *allein* der wahre Dichter, und Schillers Rolle erschöpft sich ganz darin, ihn ehrfürchtig zu begreifen, ihm zu dienen, ihm in gehörigem Abstand Hilfsstellung leisten zu dürfen. Wo er sie erfüllt, erhält er von M. Gerhard einige herablassende Lobsprüche, wo nicht, fällt er als ungenügend der Verdammung anheim. «Die freiwillige Hingabe an den Grösseren hat in dienender Gemeinschaft sein eigenes Selbst gesteigert» (161). «Es enthüllt sich ihm die Aufgabe und Bestimmung: im wiedergebenden Empfangen des ihm Gewährten, in der willigen Hingabe an den Grösseren, in der helfenden Gemeinschaft mit ihm erst zur vollen Entfaltung auch des eignen Selbst zu gelangen» (238). Und Goethe als der

Idealdichter und antike Mensch: das sind immer wieder die *Römischen Elegien* — von denen die bekannten erotischen Stellen Schiller zur Lehre abgedruckt werden. Aber auch die Balladen Goethes sind unvergleichlich besser als die Schillerschen, obschon Goethe «erstaunlicher- und unbegreiflicherweise» das Gegenteil gesagt hat (323/4). Auch *hier* ist bei Schiller statt «innerstem Zwang eigenen Erlebens und künstlerischer Schau — bewusste Einsicht und bestimmter Zielwille» festzustellen (324). (Ganz könnte wohl nur Balduin Bählamm in seinem Vergleich der Dichtung mit der Buttererzeugung Melitta Gerhards vegetativen Idealen genug tun.) Auch in der *Glocke* statt «menschlicher Urform und Grundgefühl eine bestimmte bürgerliche Gesellschaftsordnung», «die bürgerliche Welt als Selbstzweck»; während in *Hermann und Dorothea* die «unwandelbaren Kräfte des Bodens» und «die sich ewig erneuernde mütterliche Erde», ihr «immer neu zeugender Schoss» sich bemerklich machen (333). Im *Wilhelm Tell* wird «das urtümliche Leben erdnaher Landbewohner», «das Gepräge gedrungener Bäuerlichkeit, das Ursprüngliche eines erdverwurzelten Gebirgsvolkes» (als ob Schiller im Traum sich solches zum Ziel gesetzt hätte) «hinweggewischt» (408/9). Diese Töne kommen uns ziemlich bekannt vor! Im *Wallenstein* vermag Schiller die «moralische Sicht» nicht wirklich auszuschalten, die den «grossen Gegenstand immer wieder auf den bürgerlich-rationalistischen Boden verpflanzt» (346). Nur das «verleiht dem ‚Wallenstein' die einzigartige Stellung» unter den Schillerschen Dramen: Er «trägt die noch unmittelbaren und frischen Spuren der Berührung mit Goethe, es ist das dichterische Werk, das Schiller als erstes grössere in der von Goethes Lebensatem durchströmten Luft ausgetragen hat... So hat es einen Anhauch der Goetheschen Gegenständlichkeit erhalten» (358; das ist durchaus unrichtig).

Das genügt eigentlich und erläutert sich selbst für jeden Verständigen. Aber fügen wir dem immerhin noch einige positive Folgerungen hinzu. Zunächst betreffs Goethe. Dass Goethe der grössere, eigentlichere — der urhaftere Dichter (um im Gerhardschen Stile zu reden) war, darüber gibt es natürlich keinen Streit. Aber er war keineswegs der einzig mögliche. Es muss gegenüber allen Verehrern der Buttererzeugung betreffs Goethe und Schiller von Friedrich Schlegel über Nietzsche bis zu Melitta Gerhard gesagt werden, dass auch der sentimentalische Dichter ein echter Dichter sein kann. Dass Goethe weder den *Wallenstein* noch den *Tell* noch die schönsten Stücke der Schillerschen Gedankenlyrik hätte machen können, ist sicher. Schillers Zu-sich-selbst-Gelangen über den äussersten Widerstand hinweg hat nicht nur philosophische, sondern auch dichterische

Energien sehr hohen Ranges ausgelöst, die Goethe in dieser Art nicht besass. Denken wir doch nur an die Verwandtschaft der *dramatischen* Gattung mit der scharfen Antithetik des Geistes und des Ethos. Etwas so Dramatisches zum Beispiel wie *Maria Stuart* hat Goethe wohl nicht geschrieben. Auf der anderen Seite hat Goethe fast *alles erlebt,* so auch das Phänomen der Schuld («Wer nie sein Brot mit Tränen ass...») — aber nicht alles *begriffen;* die Schuld gewiss nicht. Das gerade vielleicht befähigt ihn zu seiner grossartigen Übergreifung alles menschlichen Recht- und Unrechthabens wie durch das Zelt eines göttlich unbewegten Himmels der Betrachtung und Verursachung. Und dies ist ein Ausgangspunkt eigenen Wertes für die dramatische Dichtung. Solches göttergleiche Spielen mit allem Menschlichen, allem Geistigen und allem Sittlichen, das den jungen Goethe so hinreissend zeichnet und ihm seine geradezu strotzende dichterische Genialität zuströmen lässt, musste ihm, als es bei seinem Reifungsprozess nicht mehr sich selbst genügen konnte, die Spiegelung, nämlich die Brechung und Wiederzusammenfügung dieses Seins in einem dialektisch kreisenden Geistesablauf durchaus unentbehrlich machen. Das war es, warum Goethe über tiefe Widerstände hinweg sich durch Schillers ersten Brief so gänzlich gewinnen liess. Und wenn er selber sagte, mit Schiller sei ihm die Hälfte seines Daseins hingegangen (433) — warum dann dazu setzen: «Hier irrt Goethe» — und den Anteil auf einen Viertel oder noch weniger heruntermarkten? Goethe hat niemals mit böse herablassender Kälte von Schiller geredet wie von so vielen, die es kaum verdient hatten — warum ihn posthum noch dazu drängen wollen? Schiller konnte selber und in der Situation selbst Worte von hingebender Unterordnung Goethe gegenüber sprechen, die ihn ehren und in seinem Munde eine tiefe, einmalige Wahrheit waren — die aber doch ein kleiner aussenstehender Nachfahr nicht einfach so sich zu eigen machen darf. Wenn Goethe sagte, man sei durch Schillers Briefe bedeutend vorwärtsgekommen, und man müsse sie wiederlesen, um vor Rückschritten bewahrt zu bleiben (441) — so ist das eine jener hellen und schneidenden Selbstkritiken, deren Goethe bis ans Ende immer wieder einmal fähig war — und die seine Anbeter, welche ihm jeden Umriss in Weihrauchwolken zu verwischen streben, nicht wahrhaben wollen. Es gibt keinen Olympier auf Erden; Goethe hatte die Schattenseiten seiner Vorzüge, und er hat alles bezahlen müssen, was er übers Menschenmass hinaus genoss und sich zueignete — womit nicht gesagt ist, er hätte anders handeln und leben sollen. Bezahlen allerdings mehr im objektiven als im subjektiven Sinne. Goethe wäre wohl nie in die ängstliche

und morose Feierlichkeit verfallen, die ihn in seinen letzten Jahrzehnten in vieler Hinsicht heimsuchte, wenn Schiller mit seinem durch nichts, auch nicht durch das uns alle bändigende Gemeine herabzureissenden Auftrieb ihm zur Seite geblieben wäre. Das Naive braucht das Reflektierte — das ist der Kern alles höheren Geistglaubens. Börne hat unter den Zeitgenossen vielleicht am schärfsten das Künstliche und Trübe an dem alternden Goethe gesehen — aber aus wie primitiven Gesichtspunkten, und darum wie ungenügend und unförderlich! Schillers Geistigkeit war übersteil, hager, oft hektisch und naturunfromm — das hat er selbst erbarmungslos gewusst (121. 149), das hat auch Goethe mit schönen, achtungsvollen Worten gesagt (227) —; aber Verbürgerlichung bedrohte diese Geistigkeit nicht. Schiller war auch darin über sich hinaus, dass er das ihm Fehlende aus tiefsten Lebens- und denkerischen Gründen brennend fühlte und anerkannte, ohne darum aus falschem Selbsterhaltungstrieb einen Augenblick den rastlosen, verzehrenden Schwung und Adel seines Geistes zu dämpfen. So wagen wir tatsächlich zu denken, dass dieses Element Goethen, der bis zu Ende das Edle zu empfinden wusste, noch Unvergleichliches hätte leisten können, und wir glauben uns darin mit Goethe einig. Wahrscheinlich ist es grundsätzlich sinnlos, zu sagen, «es hätte» und «wäre»; aber die Verständnislosigkeit von Melitta Gerhard nötigte doch zu dieser an sich anfechtbaren Ausmalung.

Da wir uns keine allzu grosse Zurückhaltung auferlegen durften gegenüber dieser völligen Verkennung Schillers als Dichter, so seien doch noch zum Schluss die Bereiche hervorgehoben, in denen ihre Darstellung aufschlussreich und zulänglich erscheint. Wir heben in diesem Sinne zum Beispiel die Wiedergabe der immer noch nicht genug bekannten philosophischen Ideen Schillers heraus, die Herausarbeitung seiner Grösse im heldenhaften Kampf gegen das Verhängnis der Krankheit, die Zusammenstellung der Züge seines dämonischen Machtwillens, die Schilderung des «Privaten und Ungestalteten» seines Liebeslebens. *Erich Brock.*

G. DEVOTO, STUDI DI STILISTICA. Firenze, Le Monnier, 1950

Anche se non perfette, delle «stilistiche» descrittive generali esistono per molte lingue: in campo neolatino, per il francese, il rumeno, il portoghese; per l'italiano esiste solo per ora il volumetto elementare del sottoscritto e di Migliorini. Molto sviluppati sono gli stadi di lingua individuale per es. per il francese e per lo spagnolo; quelli per l'italiano si vengono estendendo; e oggi una

bella silloge di lavori dedicati ad argomenti italiani (tranne uno su Proust) ci è offerta da uno dei maestri della linguistica italiana. Giacomo Devoto, con i suoi *Studi di Stilistica.*

Nella prima parte del libro, l'autore sente la necessità di definire la sua posizione teorica, e tenta di schizzare un accenno ai limiti e funzioni della stilistica. Il lettore vi troverà interpretate con molta chiarezza le principali acquisizioni di questo settore di lavori linguistici. Ma osserverà subito che tali acquisizioni sono risultate, finora, dal lavoro concreto, sperimentalmente, fin dal punto di partenza, il libro del Bally. Devoto si rifà al Bally che per il primo dimostrò in modo sistematico (1909) che «non tutta la realtà linguistica si lascia inquadrare nelle categorie grammaticali tradizionali». Del Bally il Devoto assume le nozioni maggiori, individuate sperimentalmente, cioè l'affettività e l'evocazione (si ricordi che il Bally si occupò di stilemi soprattutto lessicali); e vi aggiunge un punto di vista (precisato pure sperimentalmente dal Marouzeau) quello della scelta stilistica. Un'altra nozione importante, che pur senza esser messa in rilievo, domina questa parte del libro, e che può essere concretamente utile, è la già menzionata nozione di valore espressivo.

L'introduzione teorica del Devoto si estende in un'impalcatura che dovrebbe dare organicità ai sette saggi raccolti, disponendoli in un gruppo «Il Quadro» (saggi su Gadda, Fogazzaro), un gruppo «La Cornice» (D'Annunzio, Proust) un gruppo «La Quarta Dimensione» (Svevo, Pascoli, S. Caterina). Queste metafore figurative di quadro, cornice ecc. sono insieme troppo e troppo poco perspicue in sé; e corrispondono scarsamente ad effettive differenze e relazioni fra i saggi.

I saggi hanno innanzi tutto il pregio di fornirci molti materiali, e quello di avere localizzato un certo numero di problemi. Prendete per es. il caso die Gadda.

In un libro di Gadda si distingue a prima vista una forte laboriosità di linguaggio. Gadda dà l'impressione complessiva di adoperare le risorse più impensate della lingua. Il suo modo di parlarci tocca i registri più vari; il suo filo narrativo è tutto intessuto di allusioni e di evocazioni, e mentre il lettore lo segue prova ad un tempo il diletto di veder svolgere e modificarsi una gran ricchezza linguistica che portava passivamente dentro di sé. Uno studio sul linguaggio di Gadda può perciò offrire interessanti illuminazioni da una parte su una vasta serie di capacità stilistiche della lingua, dall'altra su una quantità di impulsi espressivi e di soluzioni stilistiche dello scrittore, utili ad approfondire e precisare la conoscenza della sua

personalità. Prima di domandarci come il Devoto abbia condotto questo studio dobbiamo dargli atto di averlo localizzato e messo a fuoco, di avere sentito, a proposito del *Castello di Udine* (e meglio ancora si sentirebbe in cose più recenti) che «raramente un testo propone i problemi del rapporto fra impulsi espressivi e istituto linguistico con questa drammaticità».

L'analisi del Devoto parte da dati sintattici. La complessità del discorso gaddiano è indicata in molte delle sue componenti: gli incisi («non dirò lo ringrazio, *è bestemmia,* dirò solo...») che portano nella frase due tonalità distinte; i passaggi a discorso diretto («non dirò lo ringrazio» invece di «non dirò *che* lo ringrazio») con la loro immediatezza ed emotività; l'ampio uso di spostamenti e frazionamenti affettivi del periodo (per es. il ragionamento obbiettivo ricostruito a pag. 62, «vorrei fare a meno di ringraziare il Padre Eterno di certe festicciole, di certe sonatine, largite dal suo buon cuore» contro l'effettiva spezzatura del testo, che «articola il periodo e dà risalto ai suoi elementi dominanti»). Si aggiungono le insistenze («il grigiore vetrato dell'Alpe, screziata delle sottili sue vene, *come* ghiaccio, *come* cristallo») ecc., fino all'interpunzione.

Delle analisi di questo genere sono capaci di rendere concreto e per così dire più reale il fatto linguistico e insieme il fatto letterario: ma possono tuttavia essere rese fredde e quasi oscure se lo studioso cede alla tentazione ancora forte (allo stato in cui sono i lavori della stilistica) di creare delle categorie (... «di un terzo tipo sono i fatti in cui»...). Alla creazione di categorie il Devoto è portato anche dalla qualità del suo ingegno, oltre che dalle necessità momentanee di ordinamento nella ricerca; e nel saggio su Gadda cominciamo a incontrare, per es. una serie di sottospecie del grottesco: «Il grottesco ‚diretto' è quello... Il grottesco ‚spinto' è quando... Il grottesco ‚accessorio' o ‚derivato'...»). Ed ecco che diviene più difficile al lettore rendersi conto che l'analisi gli sta effettivamente presentando un modo di precisare le impressioni di una lettura; e gli descrive nei suoi caratteri propri una personalità capace di sentire e di esprimere la vibrazione di certi aspetti della realtà; e gli mostra infine l'adattabilità dell'italiano a così delicate differenze d'impulso.

Del resto, con tali rilievi sul grottesco il Devoto è passato dall'osservazione di dati sintattici a quella — altrettanto e forse più feconda per questo scrittore — dei dati lessicali. E vengono elencati ed esemplificati alcuni aspetti caratteristici del lessico molto composito di Gadda: in specie le tonalità risultanti dall'accostamento di parole tecniche e poetiche, usuali e non usuali, letterarie e dialettali ecc. (e il lettore avrebbe desiderato un paragrafo sull'uso stilistico del

«luogo comune»). Il rilievo che l'elemento puramente linguistico dà al pensiero, e gli atteggiamenti che il linguaggio sa riprodurre risultano bene anche da questa parte dello studio, per quanto essa pure sommaria e classificatoria; meno utili i paragrafi sui casi cosiddetti d'eccesso, portati bruscamente su un piano di giudizio assoluto e qualificati come «errori».

Nonostante l'ordinamento architettonico, gli altri saggi non mostrano intrinseca omogeneità di costruzione se non nell'atteggiamento generale di attenzione a fatti espressivi. Mi sembra che si spunti, contro l'irrimediabile infelicità linguistica del Fogazzaro, il tentativo di Devoto per arrivare a una definizione positiva dei due «Piccoli mondi»; gli elementi personali che lo studioso mette in rilievo non sono sufficienti, a parer mio, a vivificare la convenzionalità del ritmo. Ma a parte questo giudizio, che necessariamente è soggettivo, restano utilissime le osservazioni di Devoto sui materiali da lui disposti, che forniscono una chiara idea del linguaggio fogazzariano. Così interessanti sono le osservazioni sui casi di evocazione complessiva, emanante da un intero passo, come se ne trovano frequentemente in D'Annunzio.

L'altro saggio su cui vorrei fermarmi pure in breve, per il tema evidentemente più difficile e più attraente, è quello su Svevo. Il lavoro consiste prima in un'analisi delle correzioni di *Senilità* in base al principio del «miglioramento»; tale esame porta a concludere che «il carattere dominante delle correzioni di Svevo» è «la rassegnazione, la non-convinzione, diciamo pure la mancanza di sincerità». Poi il Devoto studia alcuni caratteri del cosiddetto «scriver male» di Svevo (macchinosità del dialogo, costruzioni assolute) per concludere che l'autore non «scrive male», ma mostra uno «sforzo incompiuto di stabilire una equivalenza di valori fra i suoi fantasmi e gli elementi grammaticali». Anche qui, i risultati più utili stanno nell'esposizione e interpretazione di fatti caratteristici: come l'eccellente contributo alla comprensione del discorso diretto in Svevo («Non si tratta di discorsi diretti se non in apparenza, ché in realtà sarebbero stati tanto più brevi e senza passati remoti: ma del ‚trapianto in forma diretta' di pensieri che all'analisi di Svevo non apparivano ormai se non intellettualizzati, allungati e sciolti nei loro elementi costitutivi»).

Alcune fasi tecniche dell'investigazione stilistica sono penose, sia per l'investigatore che per il lettore; fra queste penosissima quella del confronto fra il testo reale e un testo «migliorato» dal critico. Il confronto fra un particolare del testo reale e un testo ipotetico è ammissibile solo provvisoriamente e per sottolineare determinate particolarità del procedimento dato; in questo senso vanno accettate

le seguenti righe di Devoto: «E' stato detto (dal Caprin) che ‚fin tanto che per esprimersi sulla carta stampata non si è trovato di meglio che d'adoperare il vocabolario e la grammatica di una certa lingua, si sono fissati dei limiti che, quando non sono raggiunti, l'arte svanisce e non resta che una pena'. Ci si domanda se questi limiti minimi davvero non sono raggiunti nel periodo di Svevo citato dal Caprin: ‚Entrò vestita semplicemente di una vestaglia nera, la capigliatura nel grande disordine di capelli sconvolti, e forse anche strappati da una mano che s'accanisce a trovar da fare qualche cosa, quando non può altrimenti lenire'. Regole grammaticali, toni di vocabolario non paiono offesi; il nero della vestaglia, i capelli in disordine, l'intervento di una mano che si dovrebbe ritenere amica e senza una ragione strappa invece di consolare, sono imagini di vitalità sicura. La debolezza sta nei legami formali fra queste imagini, legami che Svevo, per quello che sappiamo delle sue correzioni, avrà ricercato senza trovarli e che avrebbero normalizzato il passo senza sforzi eccessivi. Per esempio così: ‚Entrò vestita semplicemente di una vestaglia nera con i capelli disordinati, sconvolti; forse anche strappati da una mano che, non potendo lenire, si era accanita nella ricerca di qualche cosa da fare'». Al «per esempio così» il lettore potrebbe irrigidirsi: ma si deve pensare che il testo ipotetico fornito dal Devoto deve mostrare per contrasto la superiorità del testo dato: proprio quell'annullamento di giunzioni formali dà all'immagine la sua plasticità e il movimento sostituiti dalla quieta descrittività del testo ipotetico *(con i capelli disordinati, sconvolti,* di fronte alla veemente e ritmica nota di *la capigliatura nel grande disordine di capelli sconvolti).*

Abbiamo salutato con gioia l'apparire di questo libro di Devoto. Egli è uno dei primi studiosi che si sono adoperati ad estendere all'italiano i nuovi orientamenti e i nuovi punti di vista della stilistica. E' stato uno dei primi ad affrontare coraggiosamente e ripetutamente la difficile prova di lavorare sull'italiano, su una lingua cioè di tradizione molto complessa, e scarsamente studiata nelle sue caratteristiche sintattiche e lessicali. Ha affrontato la difficoltà di dover lavorare con strumenti preparati per altre lingue, neolatine o indoeuropee, o addirittura con strumenti apprestati provvisoriamente in un dato passaggio della ricerca. Il lettore evita quindi spontaneamente il calcolo dei risultati assoluti, e, se si pone nel quadro culturale in cui ha lavorato l'investigatore, apprezza il valore esemplare del libro e i suoi risultati complessivi.

Fredi Chiappelli.

GLOSSEN

STÉPHANE MALLARMÉ: BRISE MARINE

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

Seebrise

Das fleisch ist trauernd ach! und alle bücher las ich.
O fliehen dorthin fliehn! ich weiss dass vögel trunken
Inzwischen unbekanntem schaum und himmel sind.
Nichts — auch die alten gärten die das auge spiegelt
Nicht — hält dies herz zurück das sich im meere badet.
O nächte! weder die verlassne helle meiner lampe
Auf meinen leeren blättern die die weisse schützt
Noch auch die junge frau die ihren säugling stillt.
Ich zieh ins ferne. Dampfer das getakel schaukelnd
Den anker heb nach einer fremden heissen erde!
Ein leid um grausam hoffen in verzweifelung
Vertraut noch auf der taschentücher letzten gruss.
Vielleicht sind diese masten die die stürme laden
Von denen die ein windstoss neigt auf die zerschellten
Verlornen ohne mast noch grüner insel flor...
Doch o mein herz horch horch auf der matrosen chor!

Stefan George.

Es ist eine grosse hypnotische Kraft, die in Mallarmés Gedicht wirkt und uns unmittelbar in seinen Bann zieht. Woher solches komme, ist immer schwer zu sagen, sicher aber liegt eine Ursache

in einer Art überall wirkenden Widerspruchs. Von einer stürmisch drängenden Bewegung in die Ferne ist das Gedicht erfüllt, und doch wird der Leser von der Ahnung erfasst, als bliebe in Wahrheit alles still und blicke er in eine wie verwunschen ruhende Welt. Wer Geduld dazu hat, kann diese Ahnung im einzelnen belegen; er kann zum Beispiel dem nachgehen, wieviel hier im Infinitiv und in Partizipien ausgedrückt wird: Formen, in denen die Bewegung, zu keiner Richtung entschlossen, verhalten bleibt. Er kann sehen, wie andere Zeitwörter im Futurum stehen oder im Imperativ, was beides wiederum die einfache, unmittelbare Bewegung weghält. Es ist ein dauernder, erfüllter Augenblick zwischen Nochnicht und Nichtmehr, Bild geworden in dem Schiff, das sein Mastwerk schaukelt zwischen Land und Meer, oder in den Vögeln, die sich nie entschliessen zwischen Wasser und Himmel.

Das Deutsche, dem vor allem die Partizipien in dieser Form nicht geläufig sind, wird auf grosse Schwierigkeiten stossen, diesen Augenblick wiederzugeben. George hat seiner Sprache das fast Unmögliche abverlangt, um Mallarmé gemäss zu sein. Nichts ist ihm entgangen; nicht das isoliert hervorgehobene «Rien» am Anfang des 4. Verses; nicht jener inständige Pleonasmus im 7. «et ni...»; nicht der Bau der Sätze, die bei Mallarmé wie im Kreis herumgehen und gleichsam graphisch dieses Festgebannte zeichnen. Es ist ihm nichts entgangen. Hier waltet eine Treue gegenüber jedem Wort, die doch nicht in ein mechanisches Wort-für-Wort führt, sondern dem Geiste des Gedichtes gilt. Die daher zum Beispiel auch weiss, dass «trauernd» im ersten Vers dem Gedichte näher liegt als das wörtliche «traurig».

Hier ist wohl das Möglichste geschehen, was man von einer Wiedergabe erhoffen kann; und es ist nur denkbar, wenn zwischen zwei Dichtern eine wirkliche Begegnung stattfindet: der strenge und herbe Formwille Georges ist von einem ihm tief verwandten Texte angesprochen worden, und er hat dies nicht benützt zur mehr oder minder freien Auslösung der eigenen Gefühlswelt, sondern hat sich hart in den Dienst des französischen Dichters gestellt. Nur so konnten Verse gefunden werden wie jenes «Den anker heb zu einer fremden heissen erde», nur so der Reim der letzten Verse, um die am Ende des Gedichtes erwachende neue Dimension, die Lösung durch die Musik, anzudeuten.

Dazu kommt freilich, dass dieses Gedicht noch zu den «übersetzbaren» gerechnet werden darf. Es hat noch nicht die syntaktische Hermetik des späten Mallarmé, und es ist gegenständlich, sichtbar, im Gegensatz verstanden zu rein rhythmischen, fast nur hörbaren Improvisationen, wie sie etwa ein Verlaine oder Prévert schrieben.

Es wäre reizvoll, nun die Version eines Übersetzers von Qualität und Gewissen anzuführen, um den Unterschied zu zeigen, der wohl immer zwischen Dichter und Nichtdichter bestehen bleibt: den *Seewind* Hausensteins. Wir setzen indessen nur den Anfang hin:

> Das Fleisch ist traurig, ach, und jedes Buch gelesen.
> Fort! Fort! Die Vögel sind, ich fühl's, berauscht gewesen
> Dort zwischen Himmel und dem unbekannten Gischt.

und noch die Version jenes Schlüsselverses, «Lève l'ancre pour une exotique nature»: «Die Anker hoch! Hinaus zu tropischen Bereichen!» Der Unterschied des Tones und der Wortdichte springt sogleich in die Augen. «Fort! Fort!», «Die Anker hoch! Hinaus...!» das ist nicht mehr die in allem Drängen verhaltene Weise Mallarmés; das ist eher deutschen Wanderliedern abgelauscht mit ihrem Hintersichzuschlagen aller Türen. — G. Z.

PAUL VERLAINE: IL PLEURE DANS MON COEUR

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine!

Es tränet in mein herz
Wie es tropft auf die häuser.
Was für ein sehnender schmerz
Dringt mir ins herz?

Ein sanftes geräusch ist der regen
Auf dem boden auf dem dach.
Für ein herz das die leiden bewegen —
O wie singt der regen!

Es regnet ohne grund
Im herzen das sich verzehret.
Was? kein verrat ward ihm kund?
Die trauer ist ohne grund.

Das sind die ärgsten peinen:
Nicht zu wissen warum...
Liebe keine — hass keinen —
Mein herz hat solche peinen.

Stefan George.

George hat zwar das Akrobatenstück geleistet, Metrik und Reimschema des Originals wiederzugeben; doch spricht es hier unmittelbar zur Empfindung, dass vor lauter Metrik und Struktur gerade das Eigentliche vergewaltigt wurde: das mühelos Flüssige von Verlaines Sprache.

In der klanglichen Entsprechung von «il pleure» und «il pleut» liegt der schöpferische Zauber des Anfangs. In den Regen vor seinem Fenster ist der Dichter trauernd versunken; er ist so sehr versunken, dass dieser Regen sich die Trauer gleichsam anverwandelt. Nun kann es nicht mehr heissen «ich weine» oder «mein Herz weint», sondern in einer syntaktischen Neubildung, dem äusseren Vorgang genau entlangführend «*il* pleure». So ist der Ursprung des Weinens vom Menschen weggehoben, es wird selber fast zu einem naturhaften, meteorologischen Vorgang, dem niemand Einhalt zu gebieten vermöchte. Während zugleich der Regen nun etwas Menschenbezogenes und fast Zärtliches erlangt. Solches ist ganz und gar unübertragbar, denn die ganze dichterische Wirklichkeit dieses Bezuges liegt in der lautlichen Analogie.

George versucht es damit zu lösen, dass er die lautliche Parallele — die er zwar auch andeutet — vor allem in eine bei Verlaine unausgesprochen schlummernde bildliche Entsprechung transponiert. Weinen und Regnen sind nun Tränen im Herzen, Tropfen in der Strasse, und das ist eine für den visuellen George sehr kennzeichnende Lösung. Verlaine aber ist es nicht mehr. Dieser wird schöpferisch aus den klanglichen Möglichkeiten der Sprache heraus; «O bruit doux de la pluie», «Dans ce cœur qui s'écœure», das sind Verse, mehr aus Klängen gemacht denn aus Wörtern. Wer diese

Klangphantasien aber empfindet, dem müssen die letzten Verse Georges, «Liebe keine — hass keinen —», direkt wehtun. Was in Verlaines Ende sich leise wiegt und in diesem Rhythmus zu aller Trauer auch einen Ausgleich bringt, das wird in Georges klanglicher Härte und in der expressionistischen Umstellung von Adjektiv und Substantiv, arretiert und fast gewalttätig auseinandergerissen. Eine Inventaraufnahme, in der alles abgeschrieben wird, unwiderruflich, ohne Versöhnung. Man könnte auch hier wieder einen Hausenstein vergleichen, eine freiere, weniger starre Übertragung; es würde sich dabei zeigen, dass diese, indem sie nicht den dichterischen Eigenwillen Georges besitzt, dem Original gerechter wird.

Doch wollen wir lieber noch einen Blick werfen auf einen Satz Georges, am Anfang der 3. Strophe: «Es regnet ohne grund / Im herzen das sich verzehret.» Das Deutsche reitet auf dem Wortspiel des Anfangs herum, dessen Lösung es anscheinend auch nicht zu befriedigen vermochte — aber wie verstösst schon ein solches Herumreiten gegen das flüchtige Wesen Verlaines! —, und zwingt es in einer kühnen Verkürzung zusammen in eine einzige Vorstellung. Verlaine hingegen hatte einfach gesagt «il pleure... dans ce cœur». Der Symbolist ist der Dichter der «Correspondances» im Sinne Baudelaires, für den zwischen Innen und Aussen zwar zahllose und geheimnisvolle Entsprechungen walten, der aber dazwischen immer eine letzte Scheidung bestehen lässt. Zwischen beiden steht das Wörtlein «comme», er vermengt sie niemals in eines und erlebt sie auch nicht als solches. «Es regnet im Herzen», das ist eine Ausdrucksweise, die erst das 20. Jahrhundert entdecken oder wiederentdecken konnte: der Übersetzer spricht aus einer anderen Zeit heraus. — G. Z.

PAUL VALÉRY: LES PAS

Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
Dieux... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus!

Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,

A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas.

Deine Schritte, als meines Schweigens
Kinder, arglos und langsam gesetzt,
Nahn sie dem Bette, wo ich mich eigens
Wachsam halte, und frieren jetzt.

Göttlicher Schatten, du reine, du gute,
O deiner Schritte verhaltener Gruss!
Was ich, ihr Götter, an Gaben vermute
Kommt jetzt zu mir auf entkleidetem Fuss.

Wenn deine Lippen vielleicht schon vom Weiten
Jenem, der in mir sich bergen muss,
Seine unendliche Stillung bereiten
Endlich in dem nährenden Kuss,

Eile mir nicht zum Vollzuge, dem zarten,
Süsse, drin Sein und Nichtsein stritt,
Denn ich lebte vom Dich-Erwarten,
Und mein Herz war nichts als dein Schritt.

R. M. Rilke.

Jedes der beiden Gedichte ist wie in einem ganz anderen Klima gewachsen; die Unterschiede treten schon deutlich zutage an scheinbar nebensächlichen Dingen, einem Adjektiv etwa oder einem Adverb. «Saintement», «lentement» wird zu «arglos und langsam», das weit von Valéry wegliegt; — aber kommt ihm das «fromm und sacht» von P. Fabricius näher? — «Muets et glacés» heisst nun «und frieren jetzt», und gleich darauf wird aus dem «personne pure, ombre divine» ein «göttlicher Schatten, du reine, du gute.» «Pur», ein Leitwort der französischen Moderne, ist in seiner nahezu chemischen Bedeutung im Deutschen nicht wiederzugeben, es behält hier, auf den Menschen bezogen, einen moralischen Beigeschmack. Wird ihm nun aber ausgerechnet die Nachbarschaft von «gut» zugemutet, dann bleibt von der ursprünglichen Meinung schon gar nichts mehr zurück. Ganz offensichtlich ist in diesem Verse auch die Zweizahl Valérys, das Gleichgewicht von «divin» und «pur», «ombre» und

«personne» zerstört. Es ist die Zweizahl, die schon in dem früher Betrachteten lag und überhaupt mit einer derartigen Beharrlichkeit wiederkehrt, dass wohl die Seele des Gedichtes irgendwie in ihr liegen muss. Alles, was Valéry hier sagt, ist von einer faszinierenden Doppelheit. Das ganz einfache Geschehen, das Sichherantasten eines geliebten Menschen zum schlaflosen Bette des Dichters, hat noch eine geheimnisvolle andere Seite. Alles könnte sich ebensogut auf einen Vorgang beziehen, der sich in den kalten Zonen von Valérys Geist abspielt: etwa das Sichnähern einer Inspiration oder das Erwachen eines Rhythmus im Innern (die Schritte sind «enfants de *mon* silence»), der nun dahin drängt, sich in Worten zu verdichten und zu veräussern. Valéry selber spricht davon, dass gewisse Gedichte, zum Beispiel der *Cimetière marin*, sich in ihm zuerst als ein blosser Rhythmus meldeten.

Entscheiden zu wollen, welches von beiden Valéry «gemeint habe». ist natürlich Unsinn. Das Gedicht meint beides, ja es lebt gerade davon, dass beides zugegen ist, «saintement» *und* «lentement», «ombre» *und* «personne» usw. Rilke hat den Zauber dieses Gleichgewichtes gebrochen und alles auf die eine Waagschale gelegt. Hat sich für eine Frau entschieden, wo das französische auch das in der Schwebe lässt mit seinem «personne». Setzt überall das Du eines intimen Bezuges, während eine Zartheit Valérys im Wechsel vom «toi» zum «vous» liegt, im späten Augenblick, wo die Schritte schon fast zu nahe sind und also in der Gegenbewegung des Wortes ferngehalten werden möchten. Das mag schon genügend zeigen, wie die geistige Strenge Valérys in einen ganz anderen Bereich hin abgebogen wurde — ins Seelisch-Intime von Rilkes eigener Welt, wenn nicht sogar ins Rührende, mit Zügen wie jenem «und frieren jetzt». Ähnlich wie im Falle Verlaine-Georges wird die intensiv eigene Geprägtheit, ohne die niemand ein Dichter ist, zum Fangstrick des Übersetzers. Doch kann auch hier nicht einfach von dessen Versagen die Rede sein. Kaum ein Gedicht entstand so sehr aus der wesentlichen französischen Möglichkeit, symbolisch zu sein, weil die Sprache abstrakt ist; kaum eines aus so viel unübersetzbaren Wörtern. Und selbst wenn man noch beispielsweise «saintement» übertragen könnte, so führten doch die rhythmischen Entsprechungen wie die von «saintement» und «lentement» in eine unlösbare Verlegenheit. Aus dem Rhythmus als seinem eigentlichen Thema aber — Schritte die sich nähern, Rhythmen, die im Innern aufleuchten —, ist das Gedicht entstanden. Und von allen sprachlichen Dingen kann man Rhythmen am wenigsten verpflanzen. — G. Z.

ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF: DURCHWACHTE NACHT

Noch ist nicht alles Leben eingenickt,
Der Schlafgemächer letzte Türen knarren;
Vorsichtig in der Rinne Bauch gedrückt,
Schlüpft noch der Iltis an des Giebels Sparren,
Die schlummertrunkne Färse murrend nickt,
Und fern im Stalle dröhnt des Rosses Scharren,
Sein müdes Schnauben, bis vom Mohn getränkt,
Es schlaff die regungslose Flanke senkt.

Es ist bekannt, wie sehr die Droste die Eindrücke ihrer Sinne aufs genaueste wiederzugeben weiss. Besonders in der nächtlichen Dunkelheit hört und fühlt sie Geräusche und Bewegungen, wie wir sie höchstens noch ahnen können.

Der Tastsinn ist so fein, dass die Dichterin gar das Dunkel «wie feinen Regen an ihre Wange gleiten» fühlt.

Hören und Sehen unterstützen sich gegenseitig und vermischen sich im Halbschlaf. Das Bild einer Vision ersteht im Gesang der Nachtigall und im Schein des Mondes:

Jetzt möcht ich schlafen, schlafen gleich,
Entschlafen unterm Mondeshauch,
Umspielt vom flüsternden Gezweig,
Im Blute Funken, Funk' im Strauch
Und mir im Ohre Melodei; —

Die Verben, die diese Sinneswahrnehmungen wiedergeben, sind von grösster Mannigfaltigkeit: für jede Nuance wird ein neuer Ausdruck verwendet:
knarren, murrend nicken, schnauben, rascheln, rucken, schwirren, kollern, knacken, husten, rollen, flüstern, zirpen, gellen, klirren.
wirbeln, schlüpfen, wimmeln, wallen, schaukelnd bewegen, schwimmen, schlängeln, zucken, schwellen, klimmen, verzittern, glimmen.

Ein zarter Sinn für atmosphärische Feinheiten zeigt sich gerade in dieser zweiten Gruppe von Tätigkeitswörtern: wir haben bereits gesehen, wie intensiv die Dichterin das Dunkel zu fühlen vermag.

Eine interessante Entdeckung hat Günter Weidt auf dem Gebiete des Vergleichs gemacht *(Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff, Germanistische Studien,* Heft 95, Berlin 1930). Während die Droste nämlich in der frühern Zeit mehr erweiternde oder assoziative Vergleiche gebrauchte, zog sie später immer mehr den einschränkenden oder determinativen Vergleich vor. Als Beispiel für die erste Art dürfte etwa der Satz aus der *Ledwina* dienen:

«‚Müde, müde', sagte sie leise, indem sie sich langsam nieder in das hohe, frischgrüne Ufergras auf den Rasen sinken liess, dass die Gräser und Kräuter sie umstanden, *wie die grüne Einfassung im Lilienbeet.*»

Die zweite Art zeigt eine bedeutend grössere Konzentration auf den Gegenstand. Das Bild ist nicht mehr Schmuck, sondern ein Mittel, um den Sinneseindruck deutlicher wiederzugeben:

Der Sang der Nachtigall tönt
Wie kaum berührten Glases leises Klingen.

oder:

Es beginnt zu ziehen
Gleich Bildern von Daguerre die Deck' entlang,
Die aufwärts steigen mit des Pfeiles Fliehen.

Lothar Böhme *(Die Balladendichtung Annettens von Droste-Hülshoff, Euphorion,* Band 14, 1917) macht auf die häufige und bewusste Verwendung des Bindestrichs aufmerksam. Er bezeichne eine längere Pause, in der der Hörende oder Sehende sich bemühe, den Eindruck deutlicher zu fassen. In der *Durchwachten Nacht* finden wir etwa Stellen wie:

Ich höre ferne Schritte gehn —
Und — horch! der Seiger hat gewacht!
Und langsam knarrt des Stalles Tür —

Was für Erklärungen finden wir nun für diese eigenartigen Phänomene?

Sehr häufig nennt man die äusserst scharfen Sinne der Droste als Ursache, vor allem die merkwürdige Beschaffenheit ihrer Augen, die das Ferne verschleiert, das Nahe aber ungewöhnlich genau sehen. Diese Interpretation bestätigt sich tatsächlich auf Schritt und Tritt, wie wir bereits bemerkt haben. Doch will uns ein solches Zurückführen auf rein physische Gegebenheiten noch nicht genügen.

Andere Interpreten führen die realistische Kleinmalerei auf die psychologische Struktur der Dichterin zurück. Sie sehen den Grund im wachen weiblichen Gefühl der Hingabe, in der «Mütterlichkeit die nichts als unbedeutend empfindet, sondern das Grosse in das Kleine hineinsieht.» (E. Ermatinger: *A. v. Droste-Hülshoff, Die deutsche Lyrik seit Herder,* Band III, ²1925.) Auch diese Deutung können wir keineswegs unter den Tisch schieben, wenn uns auch scheint, dass die Sprache der Droste wenig mütterlich-innig, vielmehr düster und hart ist.

Wir kommen den wirklichen Tatsachen näher, wenn wir uns den

Grundzustand Annettens vergegenwärtigen: ihre Seele hat den festen Grund verloren, droht im unermesslichen Raume unterzugehen. In ihrer Angst und Verzweiflung sucht sie krampfhaft nach etwas, woran sie sich halten kann. Das Vertrauen in die Harmonie des Kosmos, in dem Goethe lebte, besitzt die Droste nicht mehr. Ängstlich klammert sie sich ans Kleinste, Nahe, Gegenständliche. So sucht sie für ihre Eindrücke die genauesten und sachlichsten, die knappsten und markantesten Ausdrücke. Stets wählt sie das derbere, schmucklosere Wort. Alles Überflüssige wird gestrichen. Schön geschliffene, weiche und ausgeglichene Sprache, wie sie die Klassik liebte, wird jetzt Nebensache, wird gar verpönt. Provinzialismen und altertümliche Wörter finden Verwendung, um den Gegenstand in seiner Besonderheit und seinem lokalen Kolorit näherzubringen. In unserem Gedicht fallen altertümliche Wendungen wie die folgenden auf: «Melodei» und «Drang», das als Simplex selten vorkommt, die mundartlichen «Seiger» für «Uhr», «Färse» für «junge Kuh» und «glüh» in der Bedeutung «glühend», ferner der eigentümliche Singularis «Trümmer».

Indem die Dichterin ihre Aufmerksamkeit so intensiv dem Detail zuwendet, vermag sie allerdings nicht mehr mit derselben Stärke das Ganze zusammenzuhalten. Die vielen Kleinigkeiten sind auf dem Wege, sich zu verselbständigen. Ähnliches stellen wir ja auch zum Teil in den zierlichen Miniaturen Mörikes fest, in Stifters Hang zum Kleinen, in den Kleinstadtbildern Kellers und Raabes, in viel bedeutenderem Masse dann im Impressionismus.

Und die Droste gestattet uns auch nicht mehr, in ihrer Stimmung mitzuschwingen. Immer stösst sie uns wieder zurück. Ihre Sprache staut sich ständig, die fliessende Bewegung wird aufgehalten. Sie lebt nicht in Gleichmässigkeit und Ebenmass, sondern bäumt sich auf und ringt. Die Dichterin vergewaltigt oft gar das Metrum, indem sie plötzlich mitten in der Strophe drin das Versmass an einer Stelle ändert. Nur selten lässt sie sich ruhig gehen, meist plagt sie eine seltsame Unruhe. Die konventionelle Harmonie wird bedeutungslos, die Dichterin sucht einen neuen Standort, einen neuen Halt inmitten des dämonischen Zwielichts und des leeren Raums. Sie findet ihn, indem sie die konkrete Wirklichkeit ernst nimmt und sich mit allen Sinnen an sie hält. J. B.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Soeben erschienen:

Nr. 4

Erwin Kobel

Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung

154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Während die Interpretation der gelebten Zeit den Zugang zum innersten Wesen der neuhochdeutschen Dichtung erschliesst, versagen sich die mittelhochdeutschen Sprachwerke solchem Vorgehen. Hier gilt es, den Raum als Einbildungskraft des Dichters aufzusuchen. Die epische, lyrische und mystische Dichtung des Mittelalters zeigt sich dann in einem durchgehenden Sinngefüge, indem das Räumliche sich von leiblicher Mächtigkeit magischer Herkunft allmählich zur rationalen Abstraktion seiner Dreidimensionalität gestaltet und damit die perspektivische Welt der Neuzeit ermöglicht. In dem Bemühen, Grundstrukturen des Daseins aufzuweisen, ist die Abhandlung ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie.

Nr. 1

Hannes Maeder

Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte

128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

Nr. 2

Elisabeth Spörri

Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk

154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Nr. 3

Hans Peter Jaeger

Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache

136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Zu einem Vers von Mörike

Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger

von

Emil Staiger

16 Seiten, geh. Fr. 1.50

Sonderdruck aus «Trivium»

«Der Briefwechsel zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger ist ein grossartiges Beispiel für die literaturwissenschaftliche Richtung, deren Absichten am besten mit dem Wort «Begreifen, was uns ergreift» umschrieben sind. ... Hier wird nicht dem absoluten Interpretieren ein verfängliches Ehrenmal gesetzt; hier ist am Ende die Dichtung als das Werk eines Individuums begriffen, das als solches an der Geschichte der Menschheit teilhat.» *«Neue Zürcher Zeitung»*